LA TABLE RONDE

NOVEMBRE 1957

SOMMAIRE

DON JUAN

THÈME DE L'ART UNIVERSEL

CHRONIQUES

Don Juan

ACTE I

Une place, à Séville. Au premier plan, à droite et à gauche, maisons avec arcades à colonnes. Au fond, le départ de l'arche d'un pont en dos d'âne sur le Guadalquivir. Des promeneurs passent de temps en temps sur la place et au fond de la scène.

DON JUAN

Il y a un an tout juste j'avais rendez-vous à l'autre bout de ce pont avec une minette qui n'est pas venue. Mais peut-être qu'elle est arrivée quand j'étais parti, et qu'elle m'attend là depuis un an. Je vais m'en assurer. *(Il va vers le pont, regarde et revient.)* Non, personne. — Quartier béni et maudit, plein de délices et de peur ! S'il y avait une stèle commémorative à chaque endroit où j'ai fait une femme sur cette place, on ne pourrait plus y marcher.

ALCACER

Je me demande pourquoi vous êtes revenu à Séville, alors que vos caracoles vous y ont créé mille ennemis. Je crains surtout le Commandeur de Ulloa.

DON JUAN

Ana de Ulloa cessant brusquement de venir à nos rendez-vous, sans un mot d'explication, sans un billet, c'est la preuve que ses parents ont flairé quelque chose, et qu'elle a pris peur. Mais peu importe : il y a cent mille Ana de Ulloa ; son visage même est sorti de ma mémoire. Une qui s'en va libère la place pour une qui arrive. Et tout le monde sait que celles qui arrivent sont les meilleures.

ALCACER

C'est le contraire de ce que me disait de vous doña Ursule : « Il est toujours plus aimable quand il part que quand il arrive. »

DON JUAN

L'homme est fait pour abandonner.

ALCACER

Ne restez pas trop longtemps à Séville. Le Commandeur est bien en cour. Vous avez été l'amant de sa fille. Il y a les gens qui plaisantent avec ces choses et les gens qui ne plaisantent pas avec elles.

DON JUAN

Je reste pour la petite de qui j'ai fait connaissance hier, et qui me donnera peut-être quelque chose d'elle aujourd'hui. Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète tout. Chaque fois que je fais tomber une femme, c'est comme si c'était la première fois. Le seul ennui, avec les jeunes personnes, est que, pendant qu'on fait l'amour avec elles, on ne peut pas le faire avec d'autres, ni même être à la chasse d'autres. — Mais elle m'a laissé sur un « Je viendrai ! » de la plus grande fermeté. Cette fermeté m'a fait mauvaise impression. Elle ne viendra sans doute pas. *(Il regarde sa montre.)* Non, je sens qu'elle ne viendra pas. Pourquoi est-ce cinq minutes seulement avant l'heure du rendez-vous que l'on comprend enfin que l'objet attendu ne viendra pas ?

ALCACER

Elle vous est du moins une magnifique occasion de perdre votre temps.

DON JUAN

Peu importe le temps perdu dans une affaire de galanterie. — Je lui ai apporté un petit bouquet de clématites, accordé à la modestie de son âge. Car elle a quinze ans. Quinze ans et moi soixante-six. J'aime que les âges soient bien appareillés en amour. Et les succès de l'empereur Tibère, âgé de quatre-vingt-deux ans, auprès des enfants au berceau, sont bien connus de l'histoire. Veux-tu tenir le bouquet de clématites ? Un homme qui porte un bouquet est ridicule. C'est une des vengeances de la femme. *(Il lui met le bouquet dans les bras.)* Me voilà débarrassé de la fleur bleue.

ALCACER

Et si elle vient avec son papa ?

DON JUAN

Le papa marchera à cinq mètres d'elle exactement, et s'accoudera avec négligence d'un côté du pont, tandis qu'elle s'accoude de l'autre. Mais nous connaissons la musique.

ALCACER

S'il y a papa, elle sera mieux habillée et mieux coiffée qu'à l'ordinaire, en prévision de l'algarade, où il faut qu'elle fasse fière contenance. Ne pas se donner, — « donner », — et prendre des airs quand on se sent importante.

DON JUAN

Dissimulons-nous, ouvrons l'œil, ne bougeons pas d'un pouce.

ALCACER

Bouclons notre ceinturon, et faisons trois inspirations profondes.

DON JUAN

Mordons-nous les lèvres. Soyons jeune.

ALCACER

Frisons la moustachette.

UN PASSANT, *à Don Juan.*

Monsieur, vous ne connaissez pas la rue de la Navidad ?

DON JUAN

Vous tournez à droite, puis vous prenez la rue San Lucar, et ensuite vous demanderez. *(Le passant s'en va et tourne à gauche.)* Dire qu'on ne peut pas attendre une femme, tous les nerfs à vif comme à dix-huit ans, sans qu'un passant vous demande son chemin. Et prenne la direction opposée à celle qu'on lui a indiquée.

DON BASILE, *passant, entouré de dames.*

Don Juan est pour l'heure à Valence, je le sais de source certaine. Il n'ose pas revenir à Séville, et savez-vous pourquoi ? Il a fait une chute de cheval et ne marche plus qu'avec des béquilles. Boiteux ! Quelle fin pour ce grand séducteur, ou du moins prétendu tel ! Il est vrai que j'ai connu un envoyé extraordinaire du Tehualtépec, qui n'aimait strictement que les unijambistes. C'était un envoyé en vérité extraordinaire.

DON JUAN

Si je n'étais rivé derrière ce pilier, comme à l'intérieur d'un cercle magique, il aurait mon pied quelque part et il verrait si je suis boiteux.

ALCACER

Quand on va vider par la fenêtre les pots de chambre et les baquets, ce qui ne saurait tarder, vu l'heure, il faudra bien que vous bougiez. — Sans indiscrétion, qu'y a-t-il dans cette sacoche, dont vous vous assurez tout le temps ?

DON JUAN

Trois cents lettres de mes petites compagnes terrestres, en morceaux, que je vais jeter dans le Guadalquivir. J'attends seulement qu'il y ait moins de monde : nous ferons cela quand les passants seront en train de dîner. J'en ai détruit autant à Ségovie et autant à Tolède. J'avais laissé de tout cela à des amis sûrs, dans des cassettes fermées à clef. Mais à présent je dois songer un peu à ma mort, et je sais trop que, aussitôt mort, mes amis sûrs auraient ouvert les cassettes et se seraient régalés de leur contenu. C'est pourquoi j'ai décidé de tout détruire. Les vrais amants aiment effacer leurs traces.

ALCACER

Et même, s'ils étaient lions, ils les effaceraient avec leur queue, à en croire ce dicton des Arabes, que les lions effacent les traces de leurs pas avec leur queue. — Dites-moi, détruire des lettres d'amour ! Cela ne vous coûte pas trop ?

DON JUAN

Maintenant l'habitude en est prise. Mais, la première fois, il y a eu un instant terrible. Comme je n'ai pas de mémoire, c'était

vraiment anéantir une époque de ma vie, faire comme si elle n'avait jamais existé. C'était me tuer moi-même en partie, dans ces femmes que je tuais. Parole, j'ai cru que j'allais m'évanouir. Puis je ne me suis pas évanoui, et j'ai vu alors que, si en somme je le prenais légèrement, c'était que le présent et l'avenir m'intéressaient plus que le passé, qu'ils *me suffisaient*... J'avais fait place nette pour eux.

ALCACER

Tenez, profitez de ce moment pour jeter celles-ci. Il n'y a personne en vue.

DON JUAN

Le monde revient. La place se peuple d'une troupe de génisses ravissantes et de cocus avantageux. Oh ! mais les gens sont beaux, aujourd'hui : ils ont mis leur tête du 1er mai. Même le vieux, là, il est bien : il me ressemble. *(Désignant l'un après l'autre des passants)*. Un cocu ! Encore un. Encore un. *(Son geste circulaire englobe maintenant la salle, et désigne des spectateurs.)* Encore un. Là, encore un autre. Mais gare aux coups de corne des génisses et des cocus. — Vite, cache-moi ! *(Il se cache derrière Alcacer.)* Je respire ; celui en noir est un grand méchant.

ALCACER

Quelle idée aussi de donner toujours vos rendez-vous dans cet endroit hanté par des revenants et revenantes de tout poil ! Séville est assez vaste.

DON JUAN

Le lieu du crime...

ALCACER

Que de femmes ! Que de femmes ! Quel rince-l'œil exaltant !

DON JUAN

Pauvres filles ! Quand je pense à tout ce qu'elles perdent.

ALCACER

En quoi ?

DON JUAN

En ne m'ayant pas pour amant.

ALCACER

Si nous n'étions cloués ici, j'aborderais cette blonde ou je suivrais cette maigrichonne...

DON JUAN

On ne suit pas une femme : elle vous prend pour son toutou, ou se met à avoir peur ; on l'aborde face à face. Quant à la blonde, elle se hâte, et on n'aborde pas une femme qui se hâte : elle a un but immédiat, et ne s'arrêtera pas.

ALCACER

Celle-ci du moins va nous passer sous le nez. Du haut elle ballotte, du bas elle ondule : le féminin remue comme la mer. *(De très près, à la femme qui passe.)* Madame, il me semble que je vous...

La passante a un haut-le-corps et presse le pas.

DON JUAN

On n'aborde pas une femme de trop près : cela l'effraye. D'où sors-tu aujourd'hui ? Il faut tout t'apprendre.

Une femme se penche par la fenêtre et, criant : « Cuidao ! Ahi va el agua ! » (« Attention ! Voilà l'eau ! »), *déverse le contenu d'un baquet sur Don Juan.*

ALCACER

Je vous l'avais dit !

DON JUAN

Que veux-tu que j'y fasse ? Si je bouge à droite je ne vois pas arriver Linda. Si je bouge à gauche je suis vu par le grand méchant. Je ne peux pas broncher d'un pas.

DON BASILE, *repassant, avec les dames.*

Don Juan prétend avoir eu des milliers de femmes. Voyez-vous cela ! Mettons qu'il en ait eu tout au plus une cinquantaine. C'est un rêveur, un cérébral. Je l'ai souvent aperçu sur cette place, caché derrière un pilier. Il regardait, mais il n'intervenait pas. Il avait l'air d'un collégien, qui n'ose pas se jeter à l'eau.

Les dames rient.

DON JUAN

Parbleu ! j'attendais quelqu'un, comme aujourd'hui.

DON BASILE

Et il ne se retournait même pas sur les femmes, ni ne les dévisageait !

DON JUAN

Les hommes qui dévisagent les femmes sont presque toujours des insignifiants ou des laids. Aux repus les regards distants et désabusés.

Un barbu au pif énorme s'approche de Don Juan et d'Alcacer.

ALCACER

Y a papa ! Distinguez-vous entre elle et lui une ressemblance ?

DON JUAN

Pas dans le nez. Mais, dans le bourrelet de l'oreille, il y a quelque chose. Tenons-nous cois.

Le barbu s'éloigne.

ALCACER

Vous lui avez demandé quel était le métier de papa ?

DON JUAN

Je ne te l'ai pas dit ? Indicateur auprès de la Sainte Inquisition (1).

De la même fenêtre, le contenu d'un baquet est de nouveau vidé sur Don Juan, avec le cri : « Ahi va el agua ! »

ALCACER

Indicateur auprès de l'Inquisition ! On voit que vous êtes un homme qui n'a pas peur de se mouiller.

DON JUAN

Elle m'avait dit qu'il était bonnetier en gros. Mais je la rencontrai avec M. l'Indicateur. Comme ils ne s'adressaient pas la parole, j'ai bien vu que c'était le père et la fille.

(1) Le titre officiel était « Familier de la Sainte Inquisition ». Ces « Familiers », souvent fort notables — Lope de Vega en fut, — étaient, en fait, des indicateurs.

ALCACER

Autre chose : je ne vous ai pas annoncé encore que j'ai pris pour vous un rendez-vous avec une jeunesse rencontrée ce midi. C'est la fille du patron de la Taverne de l'Eléphant. Vingt-deux ans et trois mois.

DON JUAN

Elle est bien ?

ALCACER

Quand elle se penche et que ses cheveux en retombant cachent sa figure, elle n'est pas mal.

DON JUAN

Tu me fais bondir l'imagination.

ALCACER

Il est dommage qu'elle louche par instants.

DON JUAN

Cela fait partie de sa personnalité.

ALCACER

Et elle a une dent cassée.

DON JUAN

Si elle en avait trois ou quatre, encore... Mais une ! C'est tout juste ce qu'il faut.

ALCACER

Pour tout vous dire, quand elle parle vite elle a tendance à bégayer.

DON JUAN

Moi qui aime tant les gens qui bégayent !

ALCACER

Ce qui ne l'empêche pas d'avoir de la conversation. Je lui ai demandé si elle voulait prendre un amant ; elle m'a dit que oui. Si elle voulait se marier ; elle m'a dit que non. Ce qu'elle voulait faire dans la vie ; elle m'a dit qu'elle voulait être avorteuse.

DON JUAN

Ce programme me plaît. Pour quand as-tu pris rendez-vous ? Je me dois de la lever, c'est une question d'honneur.

ALCACER

Pour après-demain, dix heures du soir, à la Plazuela del Pan, Vous la reconnaîtrez de loin à ce qu'elle boite un peu. Après avoir été presque paralysée des jambes pendant quelque temps, maintenant elle marche.

DON JUAN

Elle marche ! Mots divins !

ALCACER, *regardant le collet de Don Juan*

Mais ces gouttes sur votre collet sont toutes noires !

DON JUAN

Ne t'inquiète pas. Ce sont mes cheveux...

DON BASILE, *repassant, avec les dames.*

Don Juan...

UNE DAME

Vous en êtes obsédé ! Vous ne parlez que de lui !

DON BASILE

Allons donc ! Moi, penser à ce personnage ! Mais ici il le faut bien, parce que son fantôme hante cette place. Savez-vous ce que je voulais vous dire ? C'est qu'on s'est trompé du tout sur son compte. Son rêve a toujours été d'être Président du Conseil des Indes.

UNE DAME

Président du Conseil des Indes ! Mais il ne s'occupe que des femmes, et on ne l'a jamais vu le moins du monde dans les affaires publiques. Grand Dieu ! où en trouverait-il le temps, toujours accaparé par ses intrigues galantes ?

DON BASILE

C'est qu'il cachait son jeu. Les femmes n'étaient qu'un prétexte, un alibi, en vue de dissimuler son ambition féroce. Et il n'est pas parvenu à être Président du Conseil des Indes ! De sorte qu'on peut dire que sa vie est celle d'un raté, d'un pauvre type.

UNE DAME

Vous nous en direz tant ! Comme les apparences sont mensongères !

UN PASSANT *chante, s'accompagnant sur la guitare :*

On ne peut pas être tendre
Pour qui s'est trop fait attendre.

DON JUAN

Cette maxime vaut s'il s'agit de l'attente du consentement. Mais non de l'attente des rendez-vous. Linda est en retard. Que Linda ait été en retard, comme cela sera plus merveilleux encore, quand elle arrivera ! Et merveilleux aussi si elle ne vient pas : je serai libre et pourrai en chercher une autre. Oh ! quelle envie j'ai de la tromper !

ALCACER

Peut-être qu'elle s'est mise en retard afin de se faire désirer davantage.

DON JUAN

Cela n'est pas le fait d'une petite jeune fille.

Un alguacil, l'épée au côté, entre et fait les cent pas sur la place à ce moment vide.

ALCACER

Flûte ! Un agent de police.

DON JUAN

De l'aisance ! Toujours de l'aisance !

L'alguacil, en marchant, fait des gestes et murmure des paroles incompréhensibles.

DON JUAN

Il est fou.

ALCACER

L'agent de police est fou.

DON JUAN

Complètement fou.

Jeu de scène accentué de l'alguacil, avec des paroles et des gestes de plus en plus incohérents.

ALCACER

Est-ce que nous le faisons arrêter ?

DON JUAN

Tiens-toi tranquille.

L'alguacil s'en va.

ALCACER

Spectacle troublant.

Une jeune fille apparaît, au loin : elle ne voit pas les deux hommes, qui se cachent.

DON JUAN

La voici.

ALCACER

Y a papa ?

DON JUAN

S'il y avait papa, ils seraient venus à l'heure. Pas papa. Personne qu'elle à l'horizon.

ALCACER

La coiffure ?

DON JUAN

Négligée.

ALCACER

La mise ?

DON JUAN

Celle d'hier.

UN PASSANT, *débouchant au premier plan.*

Pardon, Monsieur. Pouvez-vous m'indiquer la rue Santo Tomé ?

DON JUAN

Prenez par le quai à gauche, passez trois rues, et là vous demanderez. — Que le diable l'emporte ! Je lui ai dit tout cela au hasard. Heureusement qu'il va prendre le quai à droite. *(Le passant s'en va et tourne sur le quai à droite.)* — Tu as bien en tête notre petit scénario ?

ALCACER

Tout est en place. N'ayez crainte.

DON JUAN

Quant à papa, s'il apparaît, tu le bouscules. Pendant que vous discutez, je me taille.

ALCACER

Entendu. *(La jeune fille s'approche. Alcacer se dissimule, après avoir dit) :* Dieu ! quel œil intéressant.

Don Juan s'avance vers Linda, et lui baise les mains.

SCÈNE II

DON JUAN, LINDA

DON JUAN

Aimable Linda, tu as eu le bonheur de rencontrer un homme qui te veut du bien : ne le décourage pas. Eh quoi ! nous rougissons ? Voilà des rougirs dont il faudra savoir se défaire.

LINDA

C'est drôle, vous êtes tout trempé...

DON JUAN

Ce sont les larmes que j'ai versées quand j'ai cru que tu ne viendrais pas. Mais, d'abord, accepte cet humble bouquet, accordé à la modestie de ton âge.

LINDA, *mettant le nez dans le bouquet.*

Oh ! ça sent le jambon !

DON JUAN

Mais non, ça ne sent pas le jambon : ce sont des clématites. Je t'ai apporté aussi une broche damasquinée de Tolède. Seulement voilà, je me demande comment tu expliqueras cette broche à tes parents.

LINDA

Je dirai que je l'ai trouvée.

DON JUAN

Bien sûr. Tu en as trouvé souvent, des broches de Tolède, dans le ruisseau ? Il est vrai, des parents !... Un mari, ce serait autre chose. Mais des parents !...

LINDA

Je dirai que je l'ai achetée avec mes économies. Et, justement, c'est dimanche la Fête des Mères. Je la donnerai à Maman.

DON JUAN

Douce fête des Mères ! Que de biens charmants elle m'aura valus ! — « Mais avec quoi as-tu acheté cela, ma chérie ? » — « Avec mes économies, petite Mère. J'ai économisé pendant un an. » — « Vous entendez, Teresa ? Elle a économisé pendant un an ! Mon trésor adoré, embrasse-moi bien fort. Et, pour la Fête des Pères est-ce que tu donneras aussi quelque chose à Papa ? » — « Oh ! pour la Fête des Pères, je dirai à Papa : « Papa, donne-moi deux cents pesetas que je t'achète un cadeau pour la Fête des Pères. » — « Voilà qui est bien dit ! Mon trésor adoré, embrasse petite Mère encore une fois. » Maintenant, chère Linda, si moi je cherche à faire plaisir à toi et à ta mère, il faut que toi aussi tu cherches à me faire plaisir.

LINDA

Est-ce que je ne vous fais pas plaisir en venant à votre rendez-vous ?

DON JUAN

Sans doute, un grand plaisir. Mais j'aimerais davantage. J'aimerais pouvoir te caresser un peu...

LINDA

Qu'est-ce que c'est, caresser ?

DON JUAN, *bas.*

Elle exagère. *(Haut).* C'est câliner, cajoler, aimer toucher.

LINDA

Et ça s'écrit comment ? Avec deux *r* ?

DON JUAN, *la caressant.*

Avec deux mains.

LINDA

Je n'aime pas que l'on me caresse.

DON JUAN

Eh bien, pardieu ! il faudra que tu l'aimes. Laisse-moi t'expliquer, j'ai eu une fille qui est morte toute jeune, elle avait ton âge. Alors, quand je te tiens dans mes bras, j'ai l'illusion que c'est elle. J'étais un père très tendre ; chacun a sa nature. Voilà, je voudrais que tu me laisses mettre la main sur ta gorge. *(Il lui passe la main sur la gorge. Elle crie.)* Ne crie pas ainsi, ou j'appelle la garde.

LINDA

C'est cela que vous faisiez à votre fille ?

DON JUAN

A quelques centimètres près... Laisse-moi mettre la main sur ta gorge et je te donnerai cette broche de Tolède.

LINDA

Un marché !

DON JUAN

Et que donnera-t-on aux filles qui sont intelligentes et compréhensives, si on donne tout à celles qui ne le sont pas ? Un peu de justice, que diable ! Je suis généreux. Profites-en. Je ne serai peut-être plus généreux dans une heure. Il faut prendre les hommes comme ils passent.

LINDA

Non, je refuse.

DON JUAN, *scandalisé.*

Oh là ! nous avons une volonté ! *(Essayant de la caresser.)* N'interpose donc pas tout le temps tes mains, comme un chat ses griffes quand on veut le patiner ! Dieu ! que la pudeur est donc vulgaire ! Une princesse qui se refuse devient aussi vulgaire qu'une goton. Mon âge t'effarouche ? Moi aussi j'ai eu quinze ans, et, soit dit sans qu'on t'offense, je crois bien qu'à ce moment-là j'étais drôlement mieux tourné que toi. Là, tout doux, je me place à contre-jour. Tu gagnerais à en faire autant, ma chère, car tu as des points noirs sur le nez.

LINDA

Des points noirs sur le nez !

DON JUAN

Les points noirs de la vierge disparaissent aussitôt qu'elle a cédé. Un enfant sait cela.

LINDA, *détournant la tête.*

Non, je ne veux pas vous regarder de près.

DON JUAN

Allons, un peu de courage. Tu en verrais bien d'autres si tu étais à la guerre.

LINDA

Un homme de votre âge qui fait le libertin !

DON JUAN

Ne te plains pas, ma belle. Je serai bien pire dans dix ans. Et puis quoi ! que d'histoires ! Jupiter, dieu des dieux, archétype de la beauté virile, ne peut pas séduire une femme s'il ne se métamorphose en animal : en taureau, en cygne... Car la femme n'aime pas l'homme beau ; elle n'aime que le gorille. Que les vieillards cessent donc leurs jérémiades, et les pucelles leurs cris de dégoût. Je suis ce qu'il vous faut, ma fille ; vous aimez les gorilles : vous pouvez donc m'aimer.

LINDA

Pouah !

DON JUAN

Est-ce là votre dernier mot ? C'est que nous avons pensé à tout. *(Il rabat sur son visage un masque d'étoffe qui ne découvre que les yeux et la bouche.)* Voici ce que nous mettons avec les personnes trop délicates. De cette façon, pouvez-vous nous supporter ?

LINDA

Retirez ce masque. Vous me faites peur.

DON JUAN

Ne suis-je pas ainsi ravissant ? Ne puis-je pas ainsi tout me permettre ?
Il la baise.

LINDA

Vous m'avez dépeignée !

DON JUAN

Pas du tout. J'embrasse sans dépeigner.

LINDA

Retirez ce masque !

DON JUAN, *toujours masqué.*

Je vois un jeune homme qui passe. Tu crois que c'est lui qui tient le bon bout ? Les jeunes gens ont la vie entière devant eux. Mais ils ignorent si elle sera du bonheur, et peut-être elle n'en

sera pas. Moi, je sais que ma vie a été du bonheur. De ce bonheur fini, mais sûr, ou de ce bonheur aléatoire, lequel vaut le mieux ? On peut en débattre.

LINDA

C'est tout débattu.

DON JUAN

Ainsi, pas même une promesse, une espérance pour l'avenir ?

LINDA

Retirez votre masque et je vous répondrai. *(Don Juan remonte son masque.)* La réponse est non.

DON JUAN

Voilà bien des flagrants délits évités.

LINDA

Je vous quitte, Seigneur. Il faut que je sois chez mon oncle à huit heures.

DON JUAN

J'attendais cet oncle : tout ici est classique. Mais cela est très bien : mens-moi donc, que je sache que tu peux mentir aux autres. Ne te reverrai-je pas ? Demain, par exemple, ici, à quatre heures.

LINDA

Quatre heures dix. Je ne peux pas avant.

DON JUAN

A ce détail si précis, je comprends que tu ne viendras pas.

LINDA

Je vous donne...

DON JUAN

Que peut donner une femme qui ne veut pas se donner elle-même ?

LINDA

Je vous donne ma parole que je viendrai à quatre heures dix.

DON JUAN

Et il y a un second rendez-vous, après-demain, à quatre heures, si tu ne peux pas venir demain. Tu as compris ?

LINDA

Oui.

DON JUAN

Répète.

LINDA

Demain, ici, à quatre heures dix, et après-demain à quatre heures.

DON JUAN

Quelle mémoire de fée !

LINDA

Et ma broche ?

DON JUAN

Quoi ! si vite ! Attendons un peu de connaître ta disposition de demain.

LINDA

Votre cœur est une bourse pleine.

DON JUAN

C'est déjà cela. *(Lui donnant la broche.)* Tiens, va, prends-la. Je te la donne pour l'amour de l'humanité. — Un baiser ?

LINDA

Je l'accepte, mais je ne vous le rends pas.

DON JUAN

Parfait. J'ai horreur d'être aimé. — A demain, quatre heures dix. Et maintenant que votre Fête des Mères est assurée, je compte que vous me montrerez beaucoup de plaisir et beaucoup d'esprit. Plus tard, j'espère obtenir aussi que vous vous détachiez aisément de moi. Ainsi j'aurai tiré de vous tout ce qu'on en peut tirer.

Linda s'éloigne.

SCÈNE III

DON JUAN, LINDA, ALCACER.

ALCACER, *croisant Linda.*

O yeux ! ô oreilles ! ô cheveux ! ô bouche ! ô seins ! ô ongles des doigts, et sans doute ongles des doigts de pieds !

LINDA

Eh ! Monsieur, soyez correct.

ALCACER

O piernas encantadoras ! O culo divino !

LINDA

Passez votre chemin, malotru. Je ne suis pas ce que vous croyez.

DON JUAN, *surgissant.*

Monsieur, ma nièce est sous ma protection. Votre nom, je vous prie.

ALCACER

Je suis le Prince des Cimes.

DON JUAN

Comment ?

ALCACER

Le Prince des Cimes.

DON JUAN

Ah ! c'est joli.

ALCACER

Oui, ce n'est pas mal.

DON JUAN

Eh bien, Prince, venez vous expliquer dans la ruelle d'à côté, si les crottes de chien nous en laissent la place.

ALCACER

Monsieur, je n'ai pas voulu...

DON JUAN

Ma nièce est la prunelle de mes yeux. De même que ma fortune lui appartient (elle n'a qu'à y puiser), de même ma vie lui appartient : je suis prêt à la risquer pour son honneur. Venez, Linda, peut-être dans un instant vous me verrez étendu mort sur le pavé, humble témoignage de l'amour... humble témoignage de l'amour qu'un oncle peut porter à sa nièce.

ALCACER

Monsieur, mon jeune âge, devant vous qui paraissez approcher de la quarantaine, m'incline à vous faire des excuses, quoique je n'aie pas à m'excuser de sentiments qui ne sont que flatteurs pour Mademoiselle.

DON JUAN

Ma nièce, acceptez-vous les excuses de Monsieur ?

LINDA

Je les accepte, mais je ne lui pardonne pas d'avoir parlé de mes doigts de pieds.

DON JUAN

Fi ! des doigts de pieds, oui, cela est trivial. Et d'une intimité offensante. Exigez-vous des excuses spéciales pour vos doigts de pieds ?

ALCACER

Je fais ces excuses, Monsieur ; je les fais de grand cœur, les spéciales et les simples.

DON JUAN

Prince, puisque Linda les accepte, j'accepte moi aussi vos excuses. Partez seulement dans une direction qui ne soit pas celle de Mademoiselle.

Linda sort à droite. Alcacer à gauche. Puis Alcacer revient.

SCÈNE IV

DON JUAN, ALCACER.

Au fond, il arrive aux promeneurs de retenir leurs chapeaux et leurs capes contre les coups de vent qui se sont mis à balayer le quai.

DON JUAN

Tu as été, à ton ordinaire, parfait. Ah ! si ta mère te voyait, quelle fierté ! La prochaine fois, cependant, ne mentionne pas ma quarantaine ; dis : quarante-cinq ans. Que penses-tu de ce petit morceau ?

ALCACER

Que vous lui avez parlé avec une désinvolture !

DON JUAN

Je parle à la prostitution comme il faut parler à la prostitution. Oh ! que cela est adorable, cette agonie d'une innocence qui se débat et meurt ! Les fruits et les femmes ne sont bons que lorsqu'ils tombent.

ALCACER

Vous n'avez pas dit, selon votre habitude : « Qu'elle se donne, et je croirai en Dieu. »

DON JUAN

J'ai dit cela tant de fois ! Mais la femme se donnait, et je ne pouvais toujours pas croire en Dieu. Le don cette fois est certain : elle est décidée à se prostituer. On leur fait traverser le cirque comme on le fait traverser aux chiens en leur tendant un morceau de sucre. Je connais tous leurs pauvres petits tours de chiens dressés. Ce n'est pas difficile, d'être Don Juan.

ALCACER

Vous aussi on vous fait traverser le cirque avec un morceau de sucre. Ce morceau de sucre est l'espérance. Vous espérez toujours une nouvelle inconnue pour le lendemain.

DON JUAN

A force de regarder le ciel, on en fera bien sortir une comète. Autre comparaison.

ALCACER

Pour la broche, elle ne vous a même pas dit merci.

DON JUAN

Justement, c'est un signe. Si elle avait dit merci, je restais un étranger, à l'égard de qui on a des obligations. N'ayant pas dit merci, nous sommes déjà dans les régions du troc, et ce sont ces régions qui sont les bonnes : cela simplifie tellement la vie, d'être intéressé. J'*aime* la prostitution et je n'ai d'ailleurs jamais rencontré qu'elle, même quand j'avais vingt ans. Toutes les femmes se prostituent : il n'y a que la façon qui diffère, et le plus ou moins de doigté qu'elles mettent à estomper la chose.

ALCACER

Vous lui demandez de l'esprit. L'en croyez-vous capable ?

DON JUAN

Elle n'a pas l'air intelligent du tout. D'abord, si elle était intelligente, il y a longtemps déjà qu'elle serait venue dans mon lit. Mais elle deviendra intelligente lorsqu'elle aura de l'argent.

ALCACER

Franchement, vous avez envie d'elle ?

DON JUAN

Laisse-moi réfléchir. — Mettons que j'en ai envie à moitié. Les femmes trompent pour cacher ce qu'elles éprouvent, les hommes pour montrer ce qu'ils n'éprouvent pas. Mais je suis obligé d'en avoir envie, par respect pour moi-même. Toutefois, je ne l'attendrai pas plus de dix minutes. Si elle me manque, tant pis pour elle. Cela lui apprendra à passer à côté des riches sans les reconnaître. — Récapitulons. Linda : rendez-vous demain et après-demain. La fille de l'Eléphant : après-demain. J'ai une raison de vivre du moins jusqu'à après-demain. Deux jours de gagnés.

ALCACER

Tandis que j'écoutais, une femme de belle mine m'a croisé, avec une de ces façons de marcher qui vous prennent à la gorge, et s'est arrangée pour me donner, en s'éventant, un petit coup de son éventail. J'ai remarqué ce côté fauve de sa nuque, confus, avec des poils qui n'osent pas dire leur nom. Ensuite, elle s'est retournée...

Don Juan bâille. Alcacer s'arrête court.

DON JUAN

Malgré ta conquête, tu as quand même entendu les répliques de Linda ? Qu'en penses-tu ? Je n'ai pas envie d'elle, mais la pensée que je ne l'ai pas me picote, et, en la prenant, je ne chercherais qu'à faire passer ce picotis. *(Alcacer baille.)* Je ne serais pas tout à fait heureux, si je n'avais quelqu'un à qui le dire. Ce quelqu'un, c'est toi. N'empêche que tu bâilles quand je te raconte mes petites histoires.

ALCACER

Et vous aussi, quand je vous raconte les miennes.

DON JUAN

C'est la vie.

ALCACER

Les passants se font plus rares. Le moment est venu de vous débarrasser de vos lettres.

Don Juan tire de sa sacoche un paquet assez volumineux, enveloppé de papier, non ficelé. Il s'engage sur l'arche du pont, mais, au moment de jeter le paquet, un coup de vent ouvre le paquet, soulève les lettres déchirées et les envoie haut dans le ciel. Les morceaux en retombent, comme des flocons de neige, et parsèment la place. Des passants regardent ces feuillets qui tombent du ciel : un d'eux, puis un autre, les ramassent et les lisent.

ALCACER

Quelle image, ces lettres d'amour volant dans le ciel ! Vous êtes bien puni : voilà la vengeance des amoureuses dont on jette les lettres. Les passants vont lire : « Mon Juan adoré », des prénoms de femmes, on va reconnaître des écritures... Y a-t-il des lettres de la fille du Commandeur ?

DON JUAN

Oui, toutes.

ALCACER

Vous n'êtes pas brûlé dans cette ville : vous y êtes carbonisé. Partons dès ce soir pour Cadix.

DON JUAN

Et mes rendez-vous ? Poser des lapins à des femmes ! Penser que ces pauvres petites m'attendraient !

ALCACER

Partons, je vous en prie. Qu'attendez-vous pour prendre des précautions ?

DON JUAN

J'attends qu'il soit trop tard.

ALCACER

Une nuit de galop, et vous êtes sauvé.

DON JUAN

Je reste. C'est par ses passions qu'on est sauvé.

A ce moment, de toutes les fenêtres de droite et de gauche, des bras tendus vident des pots de chambre, aux cris de : « Ahi va el agua ! » *Don Juan et Alcacer n'ont que le temps de se garer, et sortent en courant par le milieu de la place, vers le pont.**

HENRY DE MONTHERLANT.

*Ce texte est le premier acte d'une œuvre dramatique inédite de H. de Montherlant *Don Juan*, à paraître en édition de luxe chez Henri Lefebvre, avec des illustrations de Mariano Andreù.

La figure de Don Juan

Don Juan n'est pas un fait, un événement, quelque chose qui a été une fois pour toutes ; c'est un thème éternel proposé à l'imagination et à la réflexion. Comme tous les grands symboles issus de la sensibilité humaine, il possède un pouvoir immortel de germination et, d'une humble semence, peut s'élever en luxuriante frondaison apte à couvrir toute une époque. Espagnol d'origine, destiné à être perfectionné et poli par des mains espagnoles, le thème de Don Juan se trouve aujourd'hui à un stade d'évolution affreusement primaire, si on le compare à ses autres frères d'Occident, un Faust et un Hamlet, par exemple. Longtemps encore sans doute, toute tentative pour donner à la légende de Don Juan une haute et essentielle interprétation semblera chez nous une chimère ; longtemps encore, on se contentera, à son sujet, des formules les plus élémentaires et les plus caduques.

La légende de Don Juan est, à l'origine, un exemple qui parle d'un homme frivole, luxurieux et impie ; mais effrayé sur le tard par une vision, il se convertit et meurt. Pour l'homme du moyen âge, qui l'imagine, pour celui qui l'écoute, ce qui importe, c'est le châtiment et la conversion, la part de Dieu dans l'affaire. Tout ce qui précède, la vie de Don Juan, son caractère sont chose négligeable, valeur négative, frivolité, péché, concupiscence. Pourtant, qu'est-ce que la conversion ? Le subit déplacement du centre de gravité d'une âme qui, gravitant jusque-là vers un idéal, se polarise tout entière vers un autre, contraire peut-être. Ce phénomène, nous le savons, se produit, non seulement en tant qu'aventure religieuse, mais dans les domaines les plus divers et nous savons aussi qu'il ne se produit pas dans un tempérament quelconque, mais seulement chez quelques êtres de choix, à personnalité drue, au rythme vital souverain.

De ce fait, le pécheur Don Juan cesse d'être pour nous quelqu'un de méprisable, un personnage frivole et vulgaire ; sa luxure et ses débauches prennent à nos yeux une gravité tragique et, dans ses bruyants éclats de rire, nous percevons la résonance d'essentielles douleurs humaines.

Il n'en va pas autrement si l'on nous assure que Don Juan n'est qu'un fait prétentieux qui s'entête à nier l'excellence de

tout idéal et de toute règle, jusqu'au moment où il se sent broyé dans la main vengeresse de Dieu. En effet, ou bien Don Juan nie à l'aveuglette parce que ça lui chante et alors sa négation n'a ni sens, ni portée et ne mérite même pas que Dieu se donne la peine de la châtier ; ou bien il nie consciemment tout ce qui n'est pas son pur caprice, mais non sans avoir bien considéré et mesuré sous toutes ses faces l'idéal. Et, dans ce dernier cas, sa négation a un sens et un contenu, devient un acte spirituel méritant récompense ou châtiment et cesse d'être un simple geste infrahumain, dénué de portée philosophique.

Il convient donc de reprendre à sa racine profonde cet héroïsme négatif de Don Juan ; en l'explorant jusque dans le frémissement de sa source, peut-être en tirerons-nous cette leçon qu'à la rigueur tout idéal, si parfait qu'il soit, entraîne quelque carence qui laisse notre cœur insatisfait et expose cet idéal à un héroïque refus.

En ce cas, Don Juan n'est plus un fat prétentieux, mais le symbole de ce ferment tragique qui, plus ou moins larvé, se trouve dans le tréfonds de tous les hommes, le soupçon que tous nos idéals sont mutilés, incomplets, frénésie d'une heure d'ivresse qui s'achève en désespoir, l'embarquement joyeux sur une nef pavoisée qui finira par couler.

Autant de raisons pour lesquelles, en dépit de toute ma bonne volonté, il m'est impossible d'accepter, dans l'interprétation de Don Juan, cette bizarre idée qu'a eue Zorrilla et, avec lui, d'autres dramaturges (sans compter les commentateurs) de le laisser malignement se débattre dans les plus truculentes aventures pour se donner, à la fin, le plaisir de lui faire, pour la première fois, découvrir en Doña Inès une femme qui l'aime vraiment. N'aurait-il pas été à la fois plus simple et plus habile de le faire passer par une expérience si courante et acquérir d'abord une si humble sagesse ? Cette idée que Don Juan ignore la généreuse force aimante de la femme, mon esprit la repousse. Pour plusieurs motifs. En premier lieu, parce que si Don Juan n'est jamais tombé dans sa vie que sur des femmes légères et de fieffées prostituées, je ne vois pas pourquoi on lui fait un crime de les avoir fuies d'un pied léger. Le pécheur, en l'espèce, c'est le dramaturge ou le commentateur qui n'a pas eu la bonne idée de placer au premier acte cette salutaire rencontre avec Doña Inès, mais s'est complu à précipiter son héros dans un abîme insolite.

Un si étrange recours révèle, en outre, la grave méconnaissance des conditions évoquées plus haut et qui sont celles de la création d'une figure symbolique. Si nous voulons construire une existence significative, il nous faudra y réduire au minimum la part du hasard. Sa trajectoire devra s'inscrire selon une nécessité rigoureuse. Qu'un homme comme Don Juan, si amateur de cotillons, tarde tant à découvrir l'amour féminin, c'est là chose inso-

lite, hasard peu probable, propre à ôter à sa biographie toute valeur représentative. Plus avisée que de tels auteurs, la tradition anonyme a concentré en Don Juan le don mystérieux d'inspirer l'amour aux femmes, don qui, à doses variables, a été distribué à tous les hommes. Plus la part de notre personnage sur ce point sera grande et plus sa conscience de la ferveur féminine, sera claire, plus le problème de l'érotisme sera posé en profondeur et en acuité et, pour tout dire, essentiellement. La tragédie ne saurait naître en aucun cas de la malheureuse disposition ou du triste vice qui, par hasard, affecte un homme ; elle doit surgir de quelque impuissance essentielle, inséparable de la condition humaine.

Ne point voir en Don Juan un homme au superlatif, comme n'a cessé de le faire l'imagination populaire, ce serait en user comme le curé à courte vue, lequel l'imagine en manichéen stupide pour se donner le plaisir d'une réfutation facile. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il soit très urgent de réfuter ni de condamner Don Juan. Simple curieux, plutôt que juge, je n'aspire qu'à le comprendre, avec le véhément soupçon que je n'y parviendrai pas.

Je prendrai pour cela un autre Don Juan que celui de Zorrilla — et ce que j'en dis là n'implique aucun jugement sur la valeur de *Don Juan Tenorio* en tant qu'œuvre théâtrale — parce que celui-ci n'est à mes yeux qu'un pantin de fête populaire, prodiguant les poses irrésistibles et les airs infatués qui ne peuvent plaire qu'au public des faubourgs. Si, réellement, Don Juan n'était qu'un type à esbroufe, jouisseur et querelleur, vantard et matamore, ce que nous pourrions faire de mieux, ce serait de prier le plus proche commissariat de police de nous débarrasser de lui ; mais le monde en a usé d'une tout autre manière. Depuis que la légende s'est emparée de lui, il n'est ni nation, ni époque littéraire, ni grand penseur, ni poète de génie, ni illustre musicien qui ne se soit cru en devoir d'affronter notre fameux Espagnol. On dirait que tous, ils ont senti que quelque chose manquerait à l'interprétation du cœur humain tentée dans leur œuvre, s'ils laissaient de côté cette mauvaise tête de Don Juan, ce vaurien des bords du Guadalquivir. Mieux encore ; on peut dire de lui qu'il représente l'un des rares thèmes cardinaux de l'art universel que l'époque moderne ait réussi à inventer et dont elle a enrichi le trésor sacré de l'héritage gréco-latin.

Ainsi donc, Don Juan est le symbole essentiel, irremplaçable d'une certaine angoisse radicale qui étreint l'homme, une catégorie immarcescible de l'esthétique, un mythe de l'âme humaine. A côté d'Hercule et d'Hélène, de Hamlet et de Faust, Don Juan occupe un quadrant dans l'illustre zodiaque de nos tourments et fait rayonner dans la nuit de l'âme, tel un pathétique reflet stellaire, son émouvante scintillation de grâce noble et désespérée.

Air baroque.

Nous avons eu tort de nous soucier si peu, ces derniers temps, de la figure de Don Juan. Il n'y a pas de légende plus espagnole.Comme notre cœur national, elle est faite de contrastes et l'esprit anonyme qui l'a conçue semble s'être complu à y unir tous les extrêmes. Cervantès ne sachant plus, à la fin de son livre, quels nouveaux adjectifs appliquer à Don Quichotte, l'appelle *el estremado* (1). Les Espagnols sont comme ça : ou tout ou rien. C'est pourquoi, dans la légende de Don Juan, il y a des scènes de midi et de minuit, le péché et la virginité, jeune chair et cadavre, cimetière et orgie, poignard et baisers. A ce drame humain assistent ciel, enfer et purgatoire qui, tels les spectateurs des courses de taureaux, ne se contiennent plus et finissent par jouer leur rôle dans la pièce.

Mais sur tout cela flotte une grâce, à mon avis, spécifiquement sévillane, Si la légende avait été forgée en Castille, il y aurait en elle je ne sais quoi d'âpre et d'effrayant, plus de granit que de roses, plus d'estocades que de fêtes.

Mais elle a reçu l'action du tendre et ravissant enivrement de Séville, grâce à quoi ce terrible conte d'amour et de mort prend un air de fête, de rêverie et de danse. La légende de Don Juan a fait le tour du monde, chargée de tous les parfums et de tout le baroque d'un carnaval de Séville ; ainsi les vieilles nefs de notre côte levantine revenaient de Ceylan chargées d'épices.

Gracian disait que le temps en sait long, à force de vieillesse et d'expérience. Que n'aura point à dire une ville de trois mille ans ? Et, en effet, Séville a fort à dire et, d'ailleurs, il n'est point de ville qui ait la langue plus déliée. En d'autres lieux, ce sont les hommes seuls qui parlent ; ici, c'est tout : la ruelle ombreuse et la petite place ensoleillée, le lambeau de ciel et le clocher qui le perce ; la brique d'un mur et le pot de fleurs à la fenêtre. Ce ne sont partout qu'invités, gestes, clignements d'œil d'intelligence. Tandis que nous écoutons le vieux fleuve presque décrépit qui déroule la leçon solennelle de son flux lent et grave, les œillets de Triana nous dardent de leurs vives saillies. La lumière de Séville a une mobilité particulière qui ne laisse en paix ni surface, ni ligne. Les choses ne gardent que le minimum de réalité qu'il leur faut pour s'exprimer et parlent en langues de feu dans une Pentecôte sans fin. Il n'est pas jusqu'à l'olivier, arbre grave et soucieux de prosaïque utilité, qui ne puisse faire que son tronc, entre sol et ramure, n'ait un piquant déhanchement En somme, aux yeux de qui descend de Guadarrama, Séville

(1) Jeu de mots impossible à rendre : *estremado* veut dire accompli, qui touche à l'*extrême* de ce qu'il peut être, à sa propre perfection. (N. du Tr.).

s'offre comme une immense architecture de reflets et une inépuisable profusion de gestes.

Ne commence-t-on pas à voir l'accord merveilleux qui existe entre ce fond baroque et la folle caravane de la légende don juanesque ? En voyant celle-ci défiler vivement dans les lointains de notre imagination, qu'en percevons-nous ? Des couleurs, de vives couleurs de carnaval : velours cramoisis, pourpoints verts, habits blancs de religieuses, comme chez Zurbaran ; et aussi des bleus de Murillo et la pourpre du sang. Le tout à travers une vaste rumeur où tout se confond : rires et gémissements, bouts de chansons, cliquetis d'épées, crécelles de vendredi saint, cloches de Pâques. Cette légende est comme un spiritueux : elle monte à la tête. N'est-ce pas là l'état où nous met Séville, avec son climat voluptueux, et son doux ensorcellement ? Le grand poète italien Pascoli, parlant du classique satyre penché sur ses anguleuses pattes de bouc, dit qu'il semble toujours être à *mezzo un salto*, à mi-bond ; pareillement, on pourrait dire du Sévillan et du voyageur venu à Séville qu'ils sont toujours à mi-saoulerie, à ce moment où le buveur déjà échauffé garde encore en réserve toute sa lucidité.



> « *I want a hero... I'll take my friend Don Juan.*
>
> BYRON, *Don Juan*, chant I.

Du bilan abrégé de la littérature donjuanesque, deux faits principaux se dégagent et s'affrontent : l'un, la séduction, l'élégance de Don Juan à travers ses aventures équivoques ; l'autre, celui que presque tous ceux qui ont parlé de lui en ont dit du mal. Cette contradiction entre l'attrait du personnage et l'acrimonie de ses interprètes offre, à elle seule, un problème psychologique de premier ordre. Les autres figures symboliques ont survécu, portées par l'enthousiasme des créateurs qui en ont fait leurs héros. A Don Juan était réservé l'insolite destin d'être choisi comme cible de leurs attaques. Poètes et moralistes le ressuscitent à l'envi afin de venger sur son imaginaire personne on ne sait quels affronts secrets et exercent contre lui l'hostilité de leur plume.

Don Juan a toujours eu « mauvaise presse ». C'est assez pour nous faire soupçonner chez lui les plus rares qualités. La masse a tendance à haïr les grandes choses lorsque celles-ci ne coïncident pas avec son utilité à elle. Au cours des deux derniers siècles, où l'opinion publique a prévalu, la rancune du vulgaire est devenue la marque instinctive de tout ce qui excelle. Or

Don Juan semble avoir été imaginé tout exprès pour irriter l'opinion publique et cela ne va pas être une petite affaire pour nous que de persuader de sa magnanimité les envieux.

Nietzsche a génialement démonté ce mécanisme de l'âme rancunière qu'il nomme ressentiment. L'être incapable, le *raté*, va de par le monde avec son cœur débordant de propre mésestime. Ce mépris de soi-même, qui sort en bouffées de son âme et l'empêche de vivre, suscite en manière de sauvegarde une réaction qui consiste à fermer les yeux à tout ce qui, autour de soi, a de la valeur.

Plus qu'aucune autre, la figure de Don Juan a été en butte au ressentiment des ratés. Les hommes n'ont cessé de l'envier, sans que les femmes aient osé le défendre : cela eût été, nous le verrons plus loin, révéler le secret de la féminité.

Situons notre Don Juan dans une perspective plus favorable. Ne nous en tenons ni à ses gestes, ni à ses attitudes. Le répertoire des poses humaines est borné, partant, sujet à équivoque.

En voyant un homme élever ses mains jointes, nous ne savons si c'est pour prier ou se jeter à l'eau ; un même mouvement prélude à deux aventures totalement différentes. Si nous voulons être justes envers le prochain, il nous faut transitoirement nous identifier à lui, examiner ses actes de l'intérieur de sa conscience, qui en est la source. Ainsi, voyons Don Juan du point de vue de Don Juan, non tel que le voient les commères de quartier qui écoutent le récit de ses tours pendables.

Don Juan héros.

Avant tout, Don Juan n'est pas un sensuel égoïste. Symptôme infaillible : il a le cœur sur la main et est toujours prêt à le donner. Je ne connais pas de trait plus infaillible pour distinguer entre un homme moral et un homme frivole que la capacité ou l'incapacité à donner sa vie pour quelque chose. Cet effort où l'être se tend, prêt à lancer son existence, par-delà la mort, cet effort est ce qui fait de l'homme un héros. La vie qui se livre elle-même, se vainc et se dépasse, le sacrifice en un mot, est incompatible avec l'égoïsme.

Qui ne voit pas, à côté de la belle silhouette du séduisant Andalou se profiler tragiquement la mort ne connaît pas le véritable Don Juan. Avec lui, la mort se faufile dans la fête, escalade le balcon de l'amour, entre à la taverne : sa bouche sans lèvre fait un bruit de castagnette contre le bord du verre où il boit. La mort est le fond même de la vie de Don Juan, le contrepoint et la résonance de son apparente jovialité, le miel qui dore sa joie. Je suis tenté de dire qu'elle est sa suprême conquête, l'amie fidèle toujours sur ses pas. Pareillement,

quand nous cheminons de nuit, la lune — ce monde mort, ce squelette d'astre — nous accompagne pas à pas et pose sur notre épaule sa pâleur amie.

La légende de Don Juan n'est pas plaisanterie, mais drame terrible. L'imminence constante de la mort consacre ses aventures, les pénètre de moralité, et met dans toutes les heures de sa vie comme une dangereuse vibration d'épée.

Ainsi commence à se dessiner clairement la transcendance de l'illustre vaurien.

L'homme vaillant est prêt à donner sa vie pour quelque chose. Mais quoi ? Nature paradoxale que la nôtre ! On est prêt à verser sa vie précisément pour quelque chose qui soit capable de la remplir. C'est ce que nous appelons l'idéal. Plus ou moins, nous sommes tous, sur le terrain vital, des chasseurs d'idéal. Mais, pour vivre avec plénitude, il nous faut quelque chose de parfait, quelque chose de magique qui remplisse exactement le creux de notre cœur. Une fois découvert, ce quelque chose nous attire aussi irrémédiablement que le centre de la terre attire la pierre et que la cible attire la flèche. Cette image de l'idéal en tant que cible et de notre existence en tant que flèche n'est pas de moi ; elle est de vieille noblesse, de naissance classique. Au commencement de son *Ethique*, Aristote nous dit : « L'archer cherche du regard une cible pour ses flèches ; n'en chercherons-nous pas une pour notre vie ? » Grâce à cette métaphore, l'*Ethique* perd l'apparence pédante qu'elle a prise de nos jours ; elle semble devenir quelque noble discipline sportive dont l'impératif peut se résumer ainsi : Hommes, soyez de bons archers !

Siècle après siècle, l'humanité a fait l'essai d'un idéal et puis d'un autre ; siècle après siècle, carquois au flanc, elle s'est lancée elle-même vers d'illusoires horizons. Un moment, croyant avoir trouvé en ceci, puis en cela, l'image de l'idéal, du parfait, de l'accompli, elle se mettait avec passion à le servir, s'efforçait de le réaliser, savait, à l'occasion, mourir dans la lutte. Religion, puissance politique, science, justice sociale, que de choses n'ont point été passagèrement pour les hommes l'objet de leur enthousiasme, le but de leur frénésie !... Mais, le premier moment passé, l'humanité comprenait son erreur, voyait les lacunes de l'idéal et, changeant de « rhumb », mettait cap sur quelque nouvelle côte imaginaire.

Le vaste panorama de l'histoire montre la trajectoire de notre espèce à travers le non moins vaste répertoire d'idéals, attestant à la fois de ceux-ci la séduction et l'insuffisance. Pris sous un certain biais, l'histoire tout entière n'en acquiert-elle pas une attitude donjuanesque ?

ORTEGA Y GASSET.

(traduit de l'espagnol par Mathilde Pomès).

La Conversion et la mort du Don Juan historique

Le type — Don Juan est un type et non un « cas », comme on l'a faussement prétendu il y a peu de temps — vient de loin. Il se perd dans la nuit des temps, peut-on dire. Toutefois, il n'a été lancé dans le monde occidental qu'au XIVe siècle par un sermon latin, qui a recueilli un très vif succès. Le thème s'en est répandu dans une série de ballades — des *romances*, selon l'expression ibérique — plus ou moins réussies, toutes fort curieuses et prouvant combien l'émoi suscité par le prédicateur avait été profond. A l'heure actuelle ces ballades, transformées parfois en chansons, sont connues des campagnards et des gens du peuple le long de la côte atlantique, surtout en Espagne, dans la terre de Galice.

Tirso de Molina — alias Fray Gabriel Téllez, de l'Ordre de le Merci — qui fit monter Don Juan sur les planches dans son *Burlador de Sevilla* — le *Trompeur de Séville* — connaissait ce sermon, cela ne fait aucun doute — n'était-il point prêtre ? — et quelques-unes de ces poésies, où le héros s'appelle parfois Don Galán. Dans ces strophes folkloriques, il n'est pas encore le fringant personnage créé par Tirso, qui donna corps et âme au Trompeur. Cependant les caractéristiques principales du tempérament et de l'intrigue y sont déjà marquées dans leurs grandes lignes. Ce Beaumarchais en soutane qu'est Tirso de Molina possède en maître son métier. Il est homme de théâtre avant tout. Dans sa pièce, le vieux sermon du Moyen Age passe la rampe avec le brio que l'on sait, et des échos toujours résonnants.

Notons ici un détail qui compte et auquel l'on ne pense pas toujours. *Le Burlador* n'est point classé, en Espagne, parmi les simples comédies mondaines, mais dans le théâtre édifiant et même religieux. Et il est bel et bien, ce *Trompeur*, une « *remontrance* » quant au fond.

Que dit le Don Juan du moine de la Merci ?

> « *Sevilla á voces me llama*
> *el* Burlador *y el mayor*
> *gusto que en mi puede haber*
> *es burlar á una mujer*
> *y dejarla sin honor...* »

Ses camarades le pressent de se corriger, de se repentir, de se ranger. Mais l'orgueilleux hidalgo leur rétorque, invariablement : « *Tan largo me lo fiáis !* » — « *J'ai bien le temps !* » Il est à l'aube de la vie. Il a tout l'avenir devant lui. Don Juan le croit. Demain, il compte s'amender. Il est sincère, peut-être. Et surtout désinvolte et cynique. Mais le Frère de la Merci sait où il va le conduire. L'heure du Commandeur sonnera plus tôt que ne le pense cet écervelé. Il mourra à vingt-cinq ans, en pleine jeunesse. Dure leçon pour ce conquistador qui n'aime que tromper les femmes et les « *laisser sans honneur !* »

La leçon fut-elle comprise comme l'espérait Tirso ? Partiellement, peut-être. Mais elle ne fut guère suivie.

Le fait intéressant à souligner se résume à l'influence que le type exerça, d'une manière quasi tyrannique, sur un jeune Sévillan : Don Miguel de Mañara.

Après avoir vu et lu la pièce, il se prit d'un tel enthousiasme pour le héros de Tirso qu'il jura de mener dans la vie de tous les jours l'existence de Don Juan. Il tint parole. Les années de scandale de Don Miguel furent calquées sur les aventures du Tenorio, mimétisme à tel point absolu que tout Séville, ainsi que l'Andalousie entière, n'appela plus désormais le jeune Mañara que Don Juan.

Et c'est pour ce motif : imitation du personnage, qu'on le considère comme le Don Juan historique. Il n'a pas été le modèle du héros de Fray Gabriel Téllez, selon l'opinion tenace et aveugle d'innombrables historiens et critiques qui semblent tout ignorer des dates. Né en 1627, Mañara n'avait que trois ans lorsque *le Burlador* fut joué sur les bords du Guadalquivir pour la première fois.

Dans le Procès de Canonisation de Mañara, dont les minutes se trouvent à la *Caridad* de Séville, nous trouvons des témoignages discrets, mais précis, qui ne laissent aucun doute sur les débordements du jeune dévoyé que fut Don Miguel. Ce sont presque toujours des ecclésiastiques et des grands d'Espagne qui parlent et, naturellement, leurs paroles ne font que résumer certains faits, elles n'entrent pas dans tous les détails. D'ailleurs, l'Interrogatoire est là qui endigue les questions.

« *Il abusa misérablement des dons qui lui furent départis,* dit un des déposants, *partageant son temps entre les duels, dont plusieurs entraînèrent mort d'hommes, les folies amoureuses et les autres vanités du siècle !* »

Folies amoureuses et duels : les expressions changent peu : *amatoria vesania... vetera deliramenta... mundi illecebris...* Il était « *prisonnier des voluptés* ». Son esprit dévoyé, *spirito traviato,* son égarement, *traviamento,* ses folies, *bizzarrie,* l'éloignèrent fortement du droit chemin, *del retto sentiero,* et le poussèrent à

commettre des fautes graves, *gravi mancanze*. Il mena une vie tapageuse de débauche, *vita scostumata*, et donna libre cours aux terribles fureurs de la passion, *terribili furori*...

Don Carlos Troche, ami des Mañara — ces grands armateurs richissimes dont la fortune venait du Pérou — ne cache rien, dans ses dépositions, au sujet des hardiesses et des excentricités amoureuses de Don Miguel. Il dit même quelque part, et fort justement, d'ailleurs : « *Il fut un super-excessif* ».

Don Miguel n'avait pas vingt ans.

Bientôt tout changea dans sa vie. Il rencontra Doña Jerónima — de l'opulente famille des Carrillo de Mendoza, seigneurs de Benaoján, de Montejaque et de Las Cuevas del Becerro — une Grenadine qui n'avait pas quinze ans, une blonde enfant aux yeux noisette, très belle et très fraîche, d'une grande pureté d'âme et d'une profonde psychologie. Elle exerça un tel attrait sur Don Miguel que ce coureur impénitent se laissa aller à une émotion inconnue jusqu'alors pour lui.

Cet extravagant écoute l'étrange appel intérieur qui le trouble plus qu'il ne veut se l'avouer. Il aime avec passion — il ne pouvait en être autrement, Don Miguel est un homme de passion, on ne doit jamais l'oublier. Il ne commet aucune inconvenance, il ne se livre à aucune incartade. Il aime Doña Jerónima — qui porte d'ailleurs le même prénom que sa mère, à laquelle il était très attaché — et il la respecte. C'est la première fois de sa vie qu'il respecte une femme, une jeune fille. Il se plaît à la voir, à l'entendre, à se trouver près d'elle. Il ne songe même pas à faire le conquérant. Don Miguel est conquis. Et il est ravi d'être conquis.

Le 31 août 1648, le jeune comte de Mañara épousa Doña Jerónima. Il était âgé de vingt et un ans et cinq mois. Tout Séville fut bouleversé à l'annonce de cette nouvelle. Don Juan aimait. Don Juan se mariait.

Mais Don Juan était dépassé. Le clair visage de la jeune Grenadine en était la cause. L'influence que Doña Jerónima exerça sur son mari fut considérable. Ses violences se calmèrent, son orgueil même fut mis en sourdine. Mille faits le prouvent.

A côté de sa vie intime, il eut aussi une vie officielle importante. A vingt-quatre ans, Philippe IV le nomma Provincial de la Santa Hermandad. A le même époque, il fut désigné pour faire partie du Conseil Municipal de Séville. Il s'acquitta de sa double charge avec beaucoup de zèle, se montra un excellent administrateur, surprenant tout le monde par l'étendue de ses connaissances. Et pourtant Don Miguel n'avait jamais été homme d'étude. Jamais l'amour n'avait réussi une transformation aussi totale.

Don Miguel fut bientôt l'une des plus hautes personnalités de Séville. Il fut de toutes les manifestations, de toutes les céré-

monies, et les fêtes qu'il organisa dans son palais — qui existe encore — furent d'une magnificence inouïe. En dehors de ces charges, il s'occupait aussi de ses propriétés, surveillait ses oliviers, ses orangers, ses vignes et ses champs de blé.

Et cette vie de bonheur sans nuage dura treize ans.

Les Mañara étaient allés passer les mois d'été, en 1661, à leur *quinta* de Montejaque, qui appartenait à Doña Jerónima. Ce fut là qu'un soir de septembre, la jeune femme sentit les premières atteintes du mal — on ne sait lequel au juste — qui devait l'emporter en quelques jours. Les événements se précipitèrent avec une telle rapidité qu'on n'eut même pas le temps d'aller quérir un médecin et des religieuses pour soigner Doña Jerónima, et le curé du village, qui était aussi le chapelain des Mañara, était loin, dans la Serranía, le massif montagneux des alentours.

Le 13 septembre, la jeune femme rendit le dernier soupir dans les bras de Don Miguel, qui ne l'avait pas quittée une seconde pendant ses heures de souffrance et d'agonie. On habilla la morte de soie blanche. Don Miguel lui mit un collier de perles autour du cou et lui glissa un crucifix d'or entre les mains. La beauté de Doña Jerónima sur son lit funèbre était extraordinaire, d'une étrange quiétude. Elle souriait comme d'un autre monde. Nous connaissons tous les détails de cette scène par les confidences qu'en a fait le marquis de Paradas, le neveu de Don Miguel, le fils de sa sœur Doña Isabel.

La douleur de Don Miguel fut immense. Il demeura la nuit entière près de la défunte. On ne pouvait l'arracher à ce lit où venait de s'endormir pour l'éternité la seule femme qu'il eût jamais aimée. Il paraissait vieilli, épuisé de fatigue. Son affliction était tragique. « *La folie semblait rôder autour de lui* », dit un de ses parents.

Il en fut ainsi pendant six mois, après le novenaire et l'enterrement de Doña Jerónima, six mois, passés à Montejaque, près de la tombe où reposait la comtesse de Mañara, et au couvent de Notre-Dame-des-Neiges, planté sur un des pics les plus solitaires du massif montagneux andalou, la Serranía de Ronda, proche la *quinta* des Mañara.

Six mois de folie, ou presque. Tous les souvenirs de jadis, les souvenirs les plus lointains, les plus maudits et les plus tentateurs reviennent à l'esprit de Don Miguel. Mais surtout il « *réalise* » — j'emploie le mot dans le sens anglais : « *to realize* » — que pendant ces heures d'angoisse, le corps de Doña Jerónima, derrière les plaques de marbre de son tombeau — il y songe avec terreur — devient de jour en jour une chose sans nom...

Ne sommes-nous pas qu'un peu de cendre qui s'anime et puis s'endort ?

— *Todo es nada.* Tout n'est donc que rien ! se dit Don Miguel.

Cette idée le blesse et le ronge. Tout égale rien, la beauté et l'amour, la laideur et l'indifférence. Tout retourne à son origine et à sa poussière. C'est à ces grains de cendre qu'aboutissent la vie, la beauté, l'amour et le désir.

Todo es nada. Le leitmotiv travaille le cœur, l'esprit et la chair de Don Miguel.

Un jour, n'y tenant plus, il retourne au couvent des Neiges, dans le massif solitaire. Il va se confesser au supérieur des Carmes déchaux, qui l'a toujours accueilli avec tant d'affection. Ce fut « *secoué de cris d'angoisse* », les yeux versant « *des torrents de larmes* », la poitrine « *essoufflée de douleur* » — car Don Miguel a très peur de la mort — qu'il avoua toutes ses fautes au religieux. Le Père Abbé l'écouta comme un père.

L'entrevue dura tout un après-midi. Ces heures sont capitales pour Don Miguel.

Après un certain moment de calme, il retomba dans une crise de larmes, confessant un dégoût et une haine absolus pour les honneurs, les richesses, les vanités du monde et, particulièrement, pour tout ce qui « *touche aux voluptés déshonnêtes* ». Ce ne fut que tard dans la soirée, que Mañara se retira dans la cellule qu'on lui avait donnée. Il se jeta sur son lit, brisé d'émotion.

Nous ignorons tout des conseils que le Père supérieur donna à Don Miguel. La confession a gardé son secret. Nous ne savons qu'une chose précise. A la suite de cet entretien, Mañara prit la résolution de faire pénitence pour racheter ses fautes — ses « *abominables péchés* » — et de vivre uniquement pour Dieu. Désormais, il ne désirera plus « *suivre maître qui meure* », dit-il — et il fit part aussi de cette détermination à un de ses familiers — reprenant une phrase célèbre de saint François Borja ou Borgia — phrase qui le hantera jusqu'à sa mort. Cet « *uomo bizzarro, arrogante, di bel tempo, dicitore, ozioso* », devint, après le colloque avec le Révérend Père Abbé, dit le R.P. Don Bartolomé de Armas, au Procès de Canonisation, « *un apostolo, un eremita, un serafino acceso nell'amor di Dio* ».

Don Miguel sortit de Notre-Dame-des-Neige plus calme, plus équilibré, plus maître de lui, mais au fond de son cœur résidait une étrange et douloureuse mélancolie.

Cette conversion de Don Miguel n'est point due à une vision ou à quelque hallucination morbide. Les juges du Procès ont résumé sur ce point leurs conclusions dans une formule qui ne laisse place à aucun doute ; « *Immatura mors Uxoris causa fuit mirabilis Servo Dei conversionis* ». (La mort prématurée de son épouse fut la *cause* de la merveilleuse conversion du Serviteur de Dieu.)

Nous avons d'ailleurs les confidences mêmes de Don Miguel, qui a toujours affirmé que sa conversion fut provoquée « *unique-*

ment » par la mort de sa femme. Le « *vide de son cœur* » lui parut « *affreux* », « *insupportable* » — il avait été tellement heureux ! — comme il l'a dit et répété souvent à ses amis et à ses directeurs de conscience. Plusieurs déposants confirment les allégations de Mañara. Ils parlent de « *cette mort précieuse* », qui attire Don Miguel « *vers le haut* », « *vers les hautes sphères* » où l'attachèrent des « *chaînes d'amour* ».

Pendant quelque temps, Don Miguel hésita sur le chemin qu'il allait prendre. Au lendemain de sa confession, il aurait voulu rester au Couvent des Neiges, s'y faire moine et consacrer tous ses instants à la contemplation et à la prière. Mais, un jour, il rencontra par le plus pur des hasards un homme d'une intelligence exceptionnelle : le P. Don Juan de la Presentación, Mercenaire du couvent de San-José, de Séville, ex-général de l'Ordre. Ce Père le comprit immédiatement. Il lui déconseilla de se faire moine — l'exaltation religieuse de Mañara, une « *exaltation presque morbide* », n'aurait fait qu'abréger ses jours — et l'incita à se consacrer plutôt à une vie active. « *Occupez-vous de vos semblables,* lui dit le Mercenaire, *rendez-vous utile* ».

Ce ne fut guère commode. De quelle manière Don Miguel allait-il pouvoir mettre ce conseil en pratique ? Des semaines passèrent. Et Mañara ne trouva point ce qu'il cherchait.

Pourtant, un après-midi, alors qu'il se promenait le long du Gualdalquivir, sur la Resolana, dans le quartier des arsenaux maritimes du roi Philippe, il rencontra un vieil ami, Don Diego de Mirafuentes, *hermano mayor* ou président de la petite Confrérie de la Charité, qui se chargeait de donner une sépulture chrétienne aux corps des suppliciés, qu'on abandonnait alors en pleine rue à la voracité des chiens et des corbeaux. Cette société assistait aussi les condamnés dans leurs derniers instants, ajoutant ainsi une ombre de bonté aux actes commis par la sanglante Inquisition. Elle s'occupait également des noyés que rejetait le fleuve, de quelques vieillards et de quelques malades sans ressources.

Soudain, Don Miguel sentit monter en lui un irrésistible appel. Il fera partie de ces *hermanos* — de ces « *frères* » — qui se penchent sur tant de détresse. Ce jour de mai, Mañara rencontra son chemin de Damas.

Certes, mais à quel prix ! Que de choses devaient encore mourir en lui. Son neveu, le marquis de Paradas, un des plus importants témoins du Procès de Canonisation, nous le dit, et sa déposition nous livre le fond même du caractère de Don Miguel.

Tout enfant et, plus tard, jeune homme et même marié, Mañara nourrissait une sorte de crainte morbide et une aversion profonde pour les exercices de cette petite Confrérie. Lorsqu'il entendait sonner au loin les cloches de la Chapelle, ou d'une église quelconque, pour des funérailles, il retournait sur ses pas,

s'éloignant rapidement de cette évocation qui marquait avec trop de brutalité la présence de la mort dont il avait horreur.

En entrant dans la Confrérie de la Charité, Don Miguel désira, en somme, se punir lui-même — le marquis de Paradas souligne le fait non sans émotion. Il voulut se châtier avec sévérité, et dans un domaine contraire à sa nature. « *Cette mortification* », qui lui « *coûtait beaucoup* », il l'offrait comme « *don suprême au Maître du Monde* », en plus de ses « *autres renoncements* ».

D'abord simple *hermano* — et il eut beaucoup de peine à acquérir la discipline de cette fonction — puis président ou *hermano major* pendant seize ans, Don Miguel se consacra entièrement aux pauvres, à tous les pauvres de Séville — ils étaient innombrables — aux vieillards nécessiteux et aux malades incurables, les tuberculeux, les syphilitiques, les cancéreux, entre autres, qu'on refusait alors dans tous les hôpitaux. Il fit construire l'Hospice des Pèlerins, pour les sans-abris, l'Hôpital de la Charité — la *Caridad*. Il rebâtit et orna la chapelle de San Jorge, pour laquelle il fit appel aux artistes les plus réputés de Séville : Valdes Leal, Murillo, Alonso Cano, et que d'autres encore ! Toutes ces constructions existent toujours, et l'on y applique quotidiennement la *Règle* conçue par Mañara — cette *Règle* qui lui fut « *dictée par Dieu* », comme il l'a dit. L'ancienne Confrérie fut totalement bouleversée par lui et disciplinée selon des normes sévères, d'un ascétisme brûlant d'une foi exaltée. Don Miguel soigna lui-même les malades de son Hôpital, enterra les condamnés de l'Inquisition, les noyés, rendus par le Guadalquivir, et les Frères qui mouraient — il avait, enfin, réussi à surmonter ses dégoûts et ses angoisses — consacrant toute son énergie et tout son cœur aux indigents, aux délaissés et aux souffrants, dont les maux et les plaies lui rappelaient les plaies et les maux de l'Hôte du Calvaire.

Bientôt la renommée de Don Miguel se répandit, non seulement, en Andalousie, mais dans l'Espagne entière. Des miracles eurent lieu à la *Caridad*. Tous sont consignés et prouvés dans le Procès de Canonisation, témoignages valables encore aujourd'hui, puisque la fin de cette longue affaire va se décider à Rome.

Lors de la peste qui ravagea Séville, en 1678 et 1679, Don Miguel se dévoua sans compter pour soigner les malades, pour donner une sépulture aux morts que personne n'osait toucher. Le fléau l'épargna, mais une grande fatigue, survenue après une insolation, l'obligea à se reposer et à s'aliter, finalement. Une fièvre maligne aboutit à le terrasser. Et ce fut dans cet Hôpital de la Charité, où il logeait depuis quelques années — ayant abandonné son beau palais qu'il trouvait trop luxueux — qu'il s'éteignit à l'âge de cinquante-deux ans.

Sa mort fut magnifique.

Il l'avait pressentie. Visitant Don Ambrosio Spínola y Guz-

mán, l'archevêque de Séville, il arriva chez ce dernier rayonnant de joie. Don Ambrosio pensait qu'il lui apportait de belles aumônes pour les pauvres.

« *Oui...* je *suis heureux*, fit le *hermano major* en souriant, *parce que bientôt j'aurai le bonheur de voir Dieu... Je sais que je vais mourir* ».

Don Ambrosio essaya de le détourner de cette idée macabre, mais Don Miguel lui répliqua d'une voix ferme et grave.

« *Je désire la mort... Je l'attends avec impatience.* »

L'organisme de Don Miguel, déjà affaibli par le jeûne et les privations — il « *crucifiait sa chair* », dira le P. Manuel Gil — n'avait pu supporter toutes les peines qu'il s'était données au cours de la grande famine qui régna à Séville et des jours terribles où tant d'Espagnols moururent de la peste. Lorsqu'il dut s'aliter, il ne se releva point. Ses souffrances devinrent vite intolérables, mais il les supporta avec une admirable résignation. On raconte que fréquemment, après une journée de douleur, il entrait en extase. Il semblait regarder alors un personnage visible pour lui seul. Et il murmurait, suppliant à voix basse :

— Montrez-vous, davantage, Seigneur, et soyez miséricordieux.

Il sentait, il voyait le Haut Visage, et parfois il éloignait d'un ton bref ceux qui voulaient rester auprès de son chevet. Il désirait jouir seul de cette présence.

Un autre jour, il répétait à un de ses visiteurs, le notaire apostolique même, qui avait beaucoup d'amitié pour lui : « *Je désire sortir de ce monde qui est mauvais et retrouver mon Seigneur* ». Au mur de sa chambre, un Christ en Croix était accroché ; on le voit encore à la Charité.

« *Amour immense*, a dit un ami de Don Miguel, *incommensurable, qui brûlait toujours l'âme de cet amant de Dieu — amantísimo de Dios — tandis que le corps physique s'affaiblissait de minute en minute.* »

Ce fut cet amour qui le brûla. Un moment, la fièvre monta encore.

Au P. Don Juan Santos de San Pedro, un de ses directeurs de conscience, qui se penchait vers lui et s'enquérait de son état de santé, il répondit :

« Certes la nature est très, très faible. Mais l'intérieur n'est pas oisif. Il est tourné vers Celui que je vais voir bientôt. »

La veille de sa mort, sentant vraiment s'en aller toutes ses forces, il dicta ce pathétique billet, destiné aux moines de la *Cartaja.*

« *Vuestro siervo, Don Miguel de Mañara, está en manos de la muerte. Rojad á Dios por él !* » (Votre serviteur, Don Miguel de Mañara, est dans les mains de la mort. Priez pour lui !)

Les Chartreux se passèrent le message de main en main, émus et les yeux humides de larmes. Il avait su s'attacher leur cœur comme leur admiration. Les religieux entrèrent en prière, accompagnant de leur ferveur le grand départ de leur ami.

Enfin son dernier jour arriva. Ce fut le 9 mai 1679. Des convulsions le prirent. Ses reins et ses lombes le firent souffrir horriblement.

« *Laissez,* dit Don Miguel à son médecin. *Si ce sont les lombe qui pâtissent, ne calmez pas leur douleur. Que Dieu se venge d'eux !* » Et malgré les souffrances, le *hermano mayor* réclama son manteau de chevalier de Calatrava — *su manto capitolare* — afin de se parer pour sa rencontre avec Celui qu'il aimait d'un amour si absolu.

Ce fut, drapé dans la cape blanche où saigne la croix écarlate de l'Ordre — cape qui est devenu son linceul — que Don Miguel entendit la lecture de sa *Profession de Foi,* qu'il suivit en pleine conscience quoique épuisé. Il put répondre à toute les questions du *Credo.* Ensuite, les sacrements lui furent administrés. Beaucoup de Franciscains étaient groupés autour du lit. Selon la volonté du *hermano mayor* deux pauvres, les plus vieux et les plus misérables de sa maison, furent introduits dans la pièce. Le regard de Don Miguel se posa souvent sur eux durant la terrible agonie.

Les dernières litanies s'achevèrent. Un des religieux récita alors le *Confiteomini Domino* et les prières par lesquelles l'âme se recommande à la miséricorde de Dieu.

Les joues du mourant ruisselaient de larmes.

— *Je suis heureux !* dit-il dans un souffle presque imperceptible. *Je vais voir le visage...*

La voix s'éteignit comme dans un murmure, tandis que le regard de Don Miguel, dirigé vers le ciel, s'illumina d'un éclat mystérieux. Il respira encore un peu. Soudain, le cœur s'arrêta sans aucun heurt.

« *Dès que la mort eut mis un terme à cette vie sainte et parfaite, entièrement dévouée à Dieu,* rapporte un témoin du Procès, le R.P. Francisco Domonte y Verastegui, doyen et chanoine de la Cathédrale de Séville, *tous pleurèrent d'un grand pleur parce qu'ils ne verraient plus tel homme au monde.* »

Le testament de Don Miguel nous confie le jugement du *hermano mayor* sur lui-même. « *Moi, cendre et poussière, j'ai offensé la très haute majesté de Dieu, mon père, dont je confesse être la créature et le vil esclave.*

« *J'ai servi Babylone et le démon, son prince, avec mille abominations, orgueils, adultères, blasphèmes, scandales et brigandages. Mes péchés et mes infamies sont sans nombre, et seule la grande sagesse de Dieu peut les nommer, sa patience infinie les souffrir et son infinie*

miséricorde les pardonner. Hélas ! que je voudrais tomber mort avant d'achever ces lignes. Elles sont baignées de mes larmes. Elle devraient être accompagnées de mon dernier soupir... »

Et dans son *Discours de la Vérité* — pages qui ont pour thème nos fins dernières et qui ont inspiré les deux toiles de Valdes Leal : *In ictu oculi* et *Finis gloriae mundi*, ces uniques chefs-d'œuvre qu'on admire encore dans la Chapelle de la Charité, à Séville — le même son de cloche se fait entendre.

« *J'ai bu au calice immonde des voluptés et — combien ingrat envers mon Seigneur ! — j'ai servi son ennemi, ne me lassant pas de plonger dans les marais putrides de ses abominations — ce qui m'accable — et je demande humblement pardon pour mes péchés !* »

On l'enterra comme il l'avait voulu, devant la porte de la Chapelle. Mais quelques mois après, on transporta le corps de Don Miguel dans la crypte, où il repose toujours. Les membres étaient intacts, flexibles ; la peau était souple, comme vivante. Ce fait, ajouté à tant d'autres, aux nombreux miracles survenus à la *Caridad*, incitèrent les *hermanos* et les plus hautes personnalités de Séville à introduire en Cour de Rome un Procès de Canonisation. Déjà, Don Miguel a obtenu le premier degré de sainteté. Il est Vénérable, selon la décision de la Sacrée Congrégation des Rites.

Au-dessus de sa tombe, la Confrérie de la Charité a encastré une plaque de marbre blanc portant la phrase rédigée par Don Miguel lui-même, et tracée en lettres capitales :

Aquí yazen los huessos y cenizas
Del peor hombre que á avido en el mundo.
Rueguen á Dios por él !

(Ici gisent les os et les cendres du pire homme qui fut au monde. Priez pour lui !)

ESTHER VAN LOO.

Don Juan, figure d'un siècle ou de toujours.

Qu'il s'agisse de Tenorio ou de Manara, la figure de Don Juan semble, au premier abord, pouvoir être de tous les temps, et pouvoir se trouver sous tous les climats. Bien sûr, ce héros garde un air spécifiquement espagnol, que l'on sentirait d'ailleurs encore mieux en le rapprochant de l'un de ses descendants les moins tragiques et les plus aimables : le marquis de Bradomin, des quatre *Sonates*... de Valle-Inclàn. Mais les civilisations antiques, ou bien les contrées de l'Orient, ont dû — on l'assurerait presque sans hésiter — connaître des personnages en tous points semblables.

Et pourtant ! Si l'on examine cette figure de plus près, les traits essentiels de ce caractère d'apparence banale révèlent qu'il appartient en propre à un climat spirituel très précisément délimité dans le temps et dans l'espace, à une période historique hors de laquelle il n'eût pu atteindre son complet développement. C'est seulement en fonction de ce contexte que le personnage atteint à sa grandeur absolue, grandeur qui le rapproche un peu de l'héroïsme d'un Faust. Cachés dans les œuvres littéraires qui ont été consacrées à Don Juan, ces traits sont cependant présents et sensibles.

Les principaux traits de cette figure ? Don Juan est tout d'abord le séducteur, mais pas un séducteur quelconque : c'est un libertin auquel il ne plaît de séduire que s'il ravit l'objet de sa passion à quelque maître puissant et légitime : un père, un fiancé, un époux, Dieu même, auquel l'objet convoité appartient en vertu de quelque lien sacré. La foi que Don Juan veut capter n'a de prix, pour lui, que s'il la retire à cet autre, que si la conquête s'accompagne de trahison. Bien plus que les charmes propres de la créature qu'il poursuit, c'est la difficulté extrême de l'entreprise et ce goût même de crime que recherche ce héros.

Un second trait du personnage, c'est qu'une fois son objet atteint et possédé, cet objet perd tout prix pour le vainqueur. Seule l'entreprise en elle-même comptait. Il néglige alors sa conquête pour passer à quelque autre.

L'entreprise, avons-nous dit, ne semble prendre de prix pour

lui qu'à condition que, par cela, il viole quelque chose de sacré. Don Juan semble, ainsi, cruel et diabolique : il lance en outre ses blasphèmes contre le ciel et réplique, à ceux que son impiété terrifie : « *J'ai du temps devant moi !* » c'est là le propos constant de Tenorio dans le drame de Tirso de Molina. Mais, à ce trait, le héros trahit que Dieu existe pour lui, qu'il en connaît la toute puissance et la justice; qu'il croit, aussi bien que ceux qui s'épuisent en prières, que la mort sera suivie d'un jugement lequel, s'il ne s'est pleinement repenti avant son dernier souffle, précipitera son âme en Purgatoire ou, plus certainement, en Enfer.

Ainsi, les défis qu'il lance ne s'expliquent point sans une admirable confiance dans la grandeur de la miséricorde divine à laquelle il compte pleinement recourir. L'exclamation « *J'ai du temps devant moi !* » n'est pas celle de l'athée qui ne se convertira jamais : c'est le cri du téméraire qui entend ne se convertir qu'à la toute dernière limite de la vie. A ce trait on conçoit que le Tenorio est encore plus l'image idéale de Don Juan que Don Miguel Manara : le second de ces héros, averti à temps par le ciel, recourt à la pénitence et à l'ascèse assez tôt pour échapper aux conséquences de ses actes et pour devenir un saint véritable. Mais Don Juan Tenorio atteint à sa force la plus grande à l'instant où, subitement entraîné par le Commandeur, il plonge dans les Ténèbres, dépouillé de cet instant qu'il réservait à son salut.

Ces divers traits, il faut en convenir, ne sont peut-être pas concevables hors du siècle précis où le personnage de Don Juan a reçu sa première, sa plus rude mais, en même temps, du point de vue spirituel, sa plus parfaite expression. Une telle figure ne peut être héroïque que dans un temps où les notions d'enfer et de péché, de repentir et de salut, ont été conçues de façon assez particulière, dans un monde où, par l'effet de ces notions, s'est développé tout un système de croyances morales précises que les siècles antérieurs n'avaient point connu.

***

On chercherait en vain, dans l'Islam, un cadre où pareille figure aurait pu développer ses traits. Les structures familiales, figure aurait pu développer ses traits. Les notions familiales, les règles établies par cette religion ont été assez commodément analysées par M. Gaudefroy-Demombynes dans un chapitre de son *Mahomet* (1). Les coutumes musulmanes se présentent comme un ensemble un peu contradictoire de servitudes, et de concessions aux droits personnels de la femme. L'Islam admet

(1) M. Gaudefroy-Demombynes : *Mahomet*, Paris, 1957, p. 612 sq. (Edition Albin Michel).

la polygamie, reconnaît la répudiation, le divorce comme une pratique courante. Dans cette société, essentiellement différente de la société chrétienne médiévale, un séducteur tel que Don Juan n'aurait été qu'un personnage sans grandeur, un simple débauché, pas même un libertin. Les épouses séduites auraient été probablement répudiées : lui-même se serait exposé à la vengeance collective des familles lésées, mais à nulle vengeance céleste. Certes, l'Islam connaît des condamnations contre l'adultère, sanctionné — sous l'influence du Judaïsme — par la lapidation. Le Prophète lui-même aurait ainsi fait exécuter un individu qui, par quatre fois, à la mosquée, s'était proclamé coupable d'adultère. Mais une autre tradition dit aussi que Mahomet aurait blâmé les violences d'un époux qui, surprenant sa femme avec un amant, se serait lui-même vengé en usant du fil de son épée et non en corrigeant les coupables avec le plat de celle-ci.

Dans la Grèce antique, les mœurs, la structure sociale auraient aussi difficilement permis le développement d'un tel caractère. La figure d'un Don Juan n'y aurait guère eu de signification : un héros se serait-il épris d'une femme mariée alors que les libres privilèges et le charme supérieur des courtisanes attiraient autour d'elles les vrais amateurs de séductions ?

La Rome du temps de Cicéron, de César et... de Clodius aurait offert un meilleur cadre à pareille figure. Surtout, sous l'empire romain, des notions morales assez nouvelles et complexes allaient se développer pour qu'un éventuel Don Juan ait eu quelque chance d'y paraître.

La période qu'il faut ici prendre en considération, c'est l'âge qui s'étend du second siècle de notre ère à la fin du IIIe. Face au paganisme officiel se développent à la fois de nouvelles religions (cultes orientaux et Christianisme naissant) et l'athéisme nourri de l'enseignement d'Epicure. Ce rationalisme d'allure étrangement moderne connaît alors son âge d'or : Franz Cumont, sous le titre : « *La négation d'Epicure* », lui a consacré plusieurs pages de son *Lux Perpetua* (pp. 124-135). Cette libre-pensée allait être balayée par les nouveaux courants mystiques ; elle s'éteignit totalement dès les premières années du IVe siècle.

Ici, ce n'est point d'un cynisme pittoresque ni d'un épicurisme de dilettantes qu'il s'est agi, mais d'une puissante réaction contre toutes les religions, aussi bien contre les cultes officiels que les croyances nouvelles. Lucrèce avait jadis semé les germes de cette irréligion lorsqu'il avait voulu bannir des cœurs « *la crainte de l'Achéron qui, jusque dans ses fondements, trouble l'existence humaine* » (De Natura, III, 38). Ces encouragements furent suivis. Sous le calame de Juvénal s'écrivent ces mots : « *Qu'il y ait des mânes, un royaume souterrain, un passeur avec une perche, des grenouilles dans le gouffre du Styx, et que tant de milliers de morts puissent*

franchir l'onde obscure dans une seule barque, les enfants mêmes ne le croient plus ! » L'image ciselée de la mort représentée par la figurine qui passe de mains en mains au banquet de Trimalcion, ou taillée dans les précieux gobelets d'argent de Boscoreale, devient un encouragement à jouir hâtivement du présent. Les affirmations de cet athéisme s'étalent jusque sur les inscriptions des tombes : « *Toutes choses sont vaines !* » « *Je n'étais pas, je fus ; je ne suis plus : peu m'importe !* (1) » Une autre épitaphe affirme qu' « *il n'y a point de barque de l'Hadès ni de nocher Charon... : nous que la mort a fait descendre dans la terre, nous devenons os et cendre, mais rien de plus...* ». Dans un mausolée païen retrouvé à l'emplacement de la nécropole vaticane, l'inscription funéraire de Flavius Agricola s'achève par ces mots : « *Amis qui lisez ces vers, croyez-moi : versez et buvez à longs traits la liqueur de Bacchus, les tempes couronnées de fleurs, et gardez-vous de refuser aux jolies filles les étreintes de l'amour car, après le décès, soit par la terre, soit par le feu, tout est consumé !* (2) » Avec plus de concision, d'autres épitaphes ressassent : « *Mange, bois, amuse-toi et viens ici !* » Souvenons-nous que saint Paul lui-même a combattu des païens qui tenaient pour maxime : « *Mangeons et buvons, car demain nous mourrons !* » (I. *Corinthiens, XV*, 32). De ces sentiments, la plus mélancolique expression est peut-être celle-ci, également inscrite sur des tombes : « *Les bains, le vin et l'amour consument nos corps, mais ils font la vie ! — les bains, le vin et l'amour.* »

Mais de telles réflexions ne marquent encore qu'une incroyance pessimiste, désabusée et ne constituent point, de ce fait, de vrais blasphèmes. Appartenant à ce troupeau, un Don Juan n'eut été qu'un banal jouisseur. Son vrai caractère ne peut exister qu'en fonction de la foi dans une âme immortelle. Bien sûr, dans cette Rome des premiers siècles, cette croyance existait : mais c'était parmi les adeptes des religions nouvelles — cultes orientaux ou Christianisme. Et quel individu, ayant recherché le salut futur au point d'adhérer à l'une de ces fois nouvelles, aurait-il pu se mettre, alors, à en blasphémer le principe le plus sacré !

D'ailleurs, Rome n'acceptait bien ni les nouveaux cultes orientaux, ni le Christianisme, ni l'athéisme. Celui-ci fut énergiquement proscrit et périmé : il est même remarquable que les Chrétiens souffrirent, dans une certaine mesure, de ce qu'on les confondit avec les épicuriens impies et de ce qu'on les accusa, pour leur refus de vénérer les divinités officielles, justement d'athéisme ! Il est loisible de se demander quel aurait été le parti choisi par Don Juan s'il était né, par fortune, dans les

(1) Cf. Jerôme Carcopino : *Aspects mystiques de la Rome païenne*, 1951, p. 223 sq.
(2) Traduction de M. Jér. Carcopino, *Etudes d'Histoire chrétienne*, 1953, p. 164.

premiers siècles de notre ère : gageons que les forces tumultueuses et ardentes qu'il portait en lui auraient fait de lui, plutôt qu'un libertin, un de ces Chrétiens héroïquement opposés à la société qui les taxait de blasphème !

***

Ainsi, le champ historique dans lequel un Don Juan eut sa raison d'être se rétrécit de plus en plus, ce qui nous reporte à l'époque bien précise où sa figure se traça, époque nourrie de thèmes moraux très particuliers, dont on peut rappeler le développement.

C'est à la fin du XIV[e] siècle que, chargée d'une signification toute autre que celle qu'il offrait à l'épicurisme romain, la figure du cadavre, du squelette décharné devient un thème favori de la sculpture funéraire de nos contrées : ces mêmes images macabres se traduisent dans les miniatures dès le début du XV[e] siècle. De cet âge encore date l'apalogue connu des *Trois morts et des Trois vifs*. Du XIV[e] siècle aussi date l'apparition de ces danses macabres, plus populaires encore, dans lesquelles le Mort emporte le Vif comme le Commandeur de pierre — image, lui aussi, d'un cadavre — saisit Tenorio pour l'entraîner dans l'abîme. Tout cela fleurit au XV[e] siècle avec une sombre abondance. Il s'y ajoute, alors, ces livrets illustrés de xylographies, ces *Art de bien mourir*, qui exposent — thème de sermons qui furent alors cent mille fois ressassés — comment le combat final entre les vertus et les démons décide, seulement au chevet du mourant, de son sort éternel (1).

Que ces thèmes aient fait naître, dans les âmes certains des traits que la figure de Don Juan grandira à l'extrême, on le sent pour peu que l'on tente de rapprocher le fictif héros espagnol de ce que fut avant lui le personnage réel d'un Villon, pris lui aussi entre sa certitude des récompenses et des peines éternelles, et ses entraînements à la débauche et au crime. En plus vulgaire, on reconnaît là des ressorts moraux analogues, Villon et Don Juan se trouvent l'un et l'autre en présence des mêmes problèmes, des mêmes valeurs ; mais le premier tremble d'effroi tandis que l'autre fait preuve d'un courage surhumain.

Ces images de la mort et, surtout, de la lutte qui, seulement aux derniers instants de l'existence, décide du sort de toute une vie humaine (puisqu'un péché final peut perdre le fruit d'une existence consacrée à la vertu tandis qu'un subit repentir peut effacer les pires crimes), ces notions touchèrent l'Espagne presque aussi tôt que notre pays. On trouve là-bas même des épitaphes telles que la légendaire formule de la tombe de Don Miguel

(1) Emile Male : *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 1931, p. 347 sq.

Manara : « *Ci-gît le pire homme qu'il y eut au monde* » ; telles aussi qu' « *Il ne gît ici que cendres et néant* » ; cette dernière rappelle les inscriptions funèbres des athées romains, mais n'en a point l'esprit ; c'est la totale humilité d'un grand personnage devant la mort qu'elle exprime.

De ces spéculations, l'Espagne se gorgea pendant au moins deux siècles : le XVe et le XVIIe. En même temps, ses yeux se repaissaient avec prédilection de ces fantastiques peintures consacrées aux tentations de saint Antoine, aux péchés capitaux, à l'Enfer, au Purgatoire, au jugement dernier, dont les plus extraordinaires furent imaginées exprès, pour ce pays, par Jérôme Bosch. Valdès Leal devait donner à ces inspirations leur dernier et significatif chef-d'œuvre : les deux cadavres, roi et évêque, dévorés de vers du tableau « *Finis Gloriae Mundi* » commandé, dit la tradition, par don Miguel Manara. Les gens de cet âge voulurent garder ces images sous leurs yeux comme des *memoranda*, parce que, peut-être, ils craignaient de ne point assez penser à se repentir et d'être surpris par le sort fatal à quelque instant où, brusquement privés de souffle, ils n'auraient plus la force de se confier en Dieu.

Cette tension constante ne pouvait qu'entraîner une réaction. Pour vivre tout de même, on en vint à cette étrange solution de consacrer sans mesure les plus ardentes années de la vie aux activités profanes, puis de consacrer les dernières au repentir et à l'ascèse. Des personnages célèbres ont illustré cette conception de l'existence qui ne passait pas pour une bravade ; soldat pendant la première partie de sa vie, un Calderon achève celle-ci comme prêtre. Lope de Vega, vieillissant, entre dans une congrégation qui a charge d'ensevelir les suppliciés. Même notre Gabriel Tellez (Tirso de Molina) associera aux ascèses monastiques (car il est religieux dès sa jeunesse) une bonne part d'activités profanes, non pas tellement par un voyage qui le mène jusqu'à Saint-Domingue que par son activité poétique qui le mêle hasardeusement au monde jugé le plus impie : celui du théâtre, — avant qu'il termine ses jours comme supérieur du couvent de la Merci à Soria. De pareilles figures ne furent pas moins courantes chez nous : nommons seulement Rancé qui, des amours profanes, passe un jour à la fondation de la Trappe.

Pourquoi pareilles contradictions se donnant libre cours en des personnages dont beaucoup furent remarquables ? Cela marque, sans doute, la crise morale et religieuse par laquelle se trahit l'épuisement du moyen âge et le commencement de nouvelles inquiétudes religieuses. L'humanité réagit contre le sombre destin qui la menace, pour toute action profane, de peines éternelles. On finit par jouer le tout pour le tout : mais la conception du salut, qu'un repentir tardif peut assurer au dernier instant

aussi bien qu'une longue vie d'ascétisme, encourage à ce jeu. Don Juan le pousse à l'extrême, laisse le temps s'écouler, compte pourtant saisir le dernier instant pour faire son salut : l'intervention surnaturelle du Commandeur vient déjouer ce calcul.

Un esprit analogue se perpétue chez les Libertins de notre XVIIe siècle (1). C'est — entre autres figures scandaleuses — de Maurice de Nassau, prince d'Orange, que Molière a pu prendre le modèle de cette parole : « *Je crois que deux et deux font quatre*! », qu'il prête, dans sa comédie, à Don Juan. Il est vrai que de tels libertins ne possèdent plus en eux avec une pareille force les deux traits dont l'opposition donnent son sens au Don Juan espagnol : une foi réelle dans les peines de l'au-delà, et la volonté simultanée de les défier jusqu'à l'extrême limite : il résulte, de cette association, que c'est moins contre Dieu que Don Juan se met en guerre que contre la peur, la plus grande des peurs qui tienne courbée l'humanité.

Par cela, Don Juan possède un héroïsme qui manquera à la plupart des véritables libertins, dont les blasphèmes restent sans grandeur, soit parce qu'ils défient une force qu'ils ne croient point exister, soit parce que, malgré ces violences et ces forfanteries, ils se gardent prudemment une chance de se convertir à temps.

JEAN DORESSE.

(1) Cf. H. Busson : *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, Paris, 1953, chapitre X : « Figures de libertins ».

De la naissance espagnole de Don Juan à sa maturité française (1630-1665)

Il était dans l'ordre des choses que ce fût dans l'Espagne de la grande époque qui suivit la fin de la Reconquista, et en Andalousie, que l'aventurier du cœur et des sens passât de la catégorie hippocratique de tempéraments où l'a mise la nature à la haute condition des rares héros de légende et de lettres qui jouissent du privilège exorbitant de régner sur l'aire toute entière, de temps et d'espace, d'une civilisation — ici la Chrétienté, l'Europe — en révélant, chaque fois qu'ils traversent une frontière ou un mouvement intellectuel nouveau, un aspect inédit de leur fascinante et complexe personnalité.

Pour que s'opérât, en effet, la personnification de l'homme à bonnes fortunes, il fallait un pays où la nature invitât particulièrement à la volupté et où, d'autre part, la règle des mœurs du Christianisme fût imposée, dans sa plus grande rigueur, par une autorité disposant à la fois de la verge de fer du pouvoir et d'une emprise sur les consciences telle que personne n'osât mettre en doute la légitimité de la loi tout en en ressentant l'inhumaine dureté.

C'était le cas dans l'Andalousie du XVIe siècle ; elle venait de passer sans transition des mains débiles du conquérant arabe, qui y avait perdu ses ultimes énergies guerrières dans la langueur des plaisirs faciles, à celles de l'Inquisition en qui s'incarnait, dans toute sa puissance et dans tout son prestige, la double autorité de la religion et de la nation. Cela au moment où, d'autre part, l'Espagne, jusque-là presque recluse dans le Catholicisme militant et militaire de son Moyen Age si particulier de croisade à la fois religieuse et nationale, s'ouvrait, de toutes parts, aux influences d'une Europe alors au plein de l'effervescence libertaire de la Renaissance, comme aux effluves enivrantes des mers et des terres inconnues aux étoiles nouvelles et aux fabuleuses richesses.

On est surpris, par contre, que, dans un tel concours de circonstances, la métamorphose de l'espèce zoologique des francs-tireurs de l'amour en un héros mythique ait mis plus d'un siècle à s'opérer et que ce fut avec, à la fois, tant de faiblesse et tant de force.

Don Juan ne fut, en effet, comme c'est généralement l'accoutumée pour les personnages de son importance, ni un enfant de la balle formé lentement dans les profondeurs de l'imagination populaire ni le fils éclatant d'un génie de premier ordre. (1)

Il naquit humblement et pieusement, si j'ose dire, du scrupule théologique d'un religieux, le frère Tellez, Tirso de Molina de son nom de plume, dont « *El Burlador de Sévilla y convidado di Piedra* » est loin d'être la meilleure pièce.

Le bon moine, avait, en effet, mis en scène quelque temps auparavant, deux personnages dont le premier, Enrique, perdu de vices, était sauvé par le repentir de la dernière seconde et l'autre l'ermite Pablo, confit en dévotion, précipité en enfer pour avoir, une fois, douté de la miséricorde de Dieu.

Les supérieurs de Tirso lui firent observer que, présenté ainsi dans le raccourci du théâtre, le dogme parfaitement orthodoxe de la force salvatrice de la grâce du repentir risquait d'être confondu avec une sorte d'assurance sur le Ciel permettant de se livrer, en attendant, à toutes les passions. L'objection n'était pas pour embarrasser un homme de théâtre. Ne suffisait-il pas, pour rétablir le bon ordre dans les esprits, de porter sur les planches la thèse théologique et psychologique antithétique et complémentaire : celle du péché d'habitude conduisant à l'impénitence finale ; de faire voir, après un exemple de la grâce de Dieu, une manifestation de la grâce du diable.

Or, le péché d'habitude - type n'a-t-il pas toujours été pour les gens d'Eglise, à quelque lieu qu'ils appartinssent, celui de la volupté ? Tirso ne manqua pas à la règle. C'est ainsi que jaillit d'une vieille recette de cuisine ecclésiastique utilisée par un religieux dans le pieux dessein de rétablir, aux yeux de ses supérieurs et du public, le sage conformisme de sa pensée, avec le personnage de Don Juan, une des figures de proue du non conformisme chrétien. Qu'un plongeon dans le bénitier fît d'une vulgaire libertaire de l'amour un héros de légende. Bossuet n'avait pas tellement tort d'avoir peur du théâtre ni le grave Monsieur de Lamoignon d'interdire que l'on prît la scène pour un lieu propre à l'exorcisme des grands vices !

Car c'est précisément en croyant exorciser l'homme à bonnes fortunes que le frère Tellez le sortit d'une condition somme toute médiocre, sinon désagréable, pour le draper, bien involontairement, dans la pourpre des princes de l'exception...

(1) L'érudition moderne a trouvé des sources à la pièce de Tirso : Le nom de Tenorio emprunté à une grande famille espagnole, celui du Commandeur d'Eulloa, le récit d'un homme foudroyé par l'Eternel pour s'être moqué d'un crâne gisant, hors de sa tombe dans un cimetière. Je ne mentionne pas ce que disent les chroniques d'exploits faciles de galants. Mais ces éléments isolés ne peuvent être considérés comme *les traces* d'une légende antérieure à Tirso. Il en est bien le créateur.

Le Don Juan qu'il mit sur les tréteaux est, cependant, un bien mince personnage. Sa psychologie est élémentaire, sa philosophie d'une naïveté et d'une pauvreté qui nous déconcertent habitués que nous sommes depuis longtemps à d'autres Don Juan. C'est un échappé de collège perverti par de mauvaises lectures. Son cynisme n'a ni finesse, ni ampleur, ni complexité. A son tempérament près, on dirait un enfant de vieux et s'il ne portait le nom d'une grande famille et ne maniât fort bien l'épée, nous le prendrions pour le fils dévoyé d'un boutiquier mal élevé par des parents trop faibles, en adoration devant leur progéniture, au fond de quelqu'une de ces provinces où la médiocrité et l'ennui ambiants font parfois tourner à l'aigre et au crime des vices qu'un vent salubre aurait vite emporté ailleurs.

Tout le système de pensée de ce jeune viveur tient dans ces deux déclarations de principe qu'il ne cesse de répéter, faute d'étendue d'esprit et d'imagination : « *Le goût le plus fort qui soit en moi, c'est de séduire une femme et de la laisser déshonorée* » et quand, à de nombreuses reprises, divers interlocuteurs lui font remarquer qu'il court à sa perte spirituelle à vivre comme il le fait, il répond inlassablement : « *Tu me donnes un bien long délai* » et de croire bonnement jusqu'au bout à l'efficacité du recours mécanique au sacrement de pénitence. La statue du Commandeur lui signifie-t-elle, en effet, son arrêt qu'il répond : *Laisse-moi appeler quelqu'un qui me confesse et m'absolve* ». Plus que du péché d'habitude et de l'impénitence finale, il est, à nos yeux du vingtième siècle, tout au moins, un représentant de la plus plate débauche, et de l'irréductibilité de la sottise. Sa pratique du vice, est, en effet, d'une indigence déprimante et d'une lassante monotonie dans la répétition. Il n'use jamais que de deux procédés pour en arriver à ses fins. Il trompe sur son identité les dames de qualité en se faisant passer, à la faveur de l'obscurité, pour leur galant agréé, et les femmes du peuple en leur promettant le mariage.

Le manque d'imagination de Don Juan fait piétiner péniblement la pièce de Tirso de Molina dans toute sa première partie, qui occupe les deux tiers de l'œuvre.

Celle-ci, par contre, prend brusquement du relief, de la force, de la grandeur à partir du moment où Don Juan rencontre sur son chemin, sous la forme de la statue du Commandeur d'Ulloa, qu'il a tué d'un coup d'épée lorsque celui-ci accourait au secours de sa fille Doña Ana découvrant la supercherie dont avait usé Don Juan pour s'emparer d'elle, le destin réservé par Dieu à qui persiste dans le péché. Et, du coup, aux yeux du lecteur, la première partie de la pièce, prend un aspect nouveau.

On y perçoit dans des répliques auxquelles on n'avait pas prêté l'oreille jusque-là, les premiers avertissements de l'atten-

tion de Dieu aux actes du pécheur. De sorte que c'est, au moment où surgit, avec de plus en plus d'éclat la fable, que le lecteur moderne est pris. Son intérêt pour la pièce commence là où précisément il devrait et abandonner et fermer le livre. Là où devrait éclater le scandale intellectuel du sceptique d'aujourd'hui, se manifeste la prise sur lui du croyant qu'était Tirso de Molina.

Son surnaturel a beau être digne du patronage, son Don Juan un petit monsieur bien indigne de l'utilisation par Dieu du procédé, toujours si risqué, du miracle, et qui pis est, bien sot décidément, on est saisi par le parallélisme de la cécité galopante du pécheur et de la lumière de plus en plus violente des avertissements qui lui sont prodigués. Le contre-point de l'éternel, qui vient, comme disait Nietzsche des idées destinées à révolutionner le monde, à pas de colombe, puis se fait fulgurant et de l'obscurcissement concomittant du cerveau de l'homme, de plus en plus prisonnier de ce qu'il y a de plus fugace, inconsistant, monotone dans les gros plaisirs de la terre, est assez envoûtant, assez riche de vérité humaine pour que l'on ne prête plus attention à ce tour de guignol d'une statue — équestre — qui marche, parle et manie les foudres de l'Eternel.

Le public espagnol ne fit à la pièce de Tirso qu'un demi-succès, mais il accueillit triomphalement le personnage de Don Juan. Peu lui importait, au fond, que le mousquetaire des mœurs n'eût pas encore d'envergure. Tirso lui avait donné par la bouche et de la main du Commandeur de pierre le sacre de la malédiction. Le doigt de Dieu s'était posé sur lui.

Il avait quitté les sombres ruelles et les in-pace sans gloire de l'Inquisition pour mourir des feux de l'enfer sous la rampe de bougies du théâtre. Incognito la veille encore, figure du songe brûlant, secret et honteux de beaucoup de timides, plus qu'autre chose, il avait pour la première fois un état-civil, fort noble, des aventures cataloguées, pour misérables qu'elles fussent, un trépas infâmant, mais hors de pair. Il tenait enfin, en un même document, ses lettres de noblesse et son sceau d'infamie. Il avait jusque-là une vie secrète. Elle était maintenant publique. Le cas, inavoué jusqu'alors, de l'homme pris entre les ardentes tentations de ses sens et l'interdiction de la loi chrétienne faisait pour la première fois drame, bien plus, tragédie.

Le paradoxe hispanique, andalou, de la croix aux ombres noires écartelée au plein centre du soleil de la vie était exposé, le voile déchiré, comme celui du Temple, aux yeux de tous.

***

Il y avait, à cette époque, trop de relations constantes de tous ordres entre les deux péninsules pour que Don Juan ne passât

pas en Italie maintenant qu'il avait un nom, des armes et une aventure personnelle : celle de sa mort. Encore lui fallait-il s'adapter au climat moral et intellectuel tout différent de celle-ci.

Le paganisme moral effervescent de la Renaissance avait, en effet, été pour beaucoup dans l'irréductible refus que l'Italie avait opposé à la Réforme.

Mais l'esprit de la Renaissance était, pour le Catholicisme, gros d'un danger particulièrement redoutable en ce pays : celui de l'éclatement sur le plan doctrinal d'un irréductible conflit entre nature et religion. Avec un sens beaucoup plus grand qu'on ne lui en a généralement reconnu, de sa mission, sans limites dans le temps et l'espace, l'Eglise comprit qu'il fallait, dans ces circonstances d'époque et de lieu, l'empêcher de se manifester avec un irrésistible éclat, en pratiquant à l'égard des mœurs, une large tolérance de fait, afin que le naturalisme glissât, pour ainsi dire, peu à peu, du terrain des idées, où il pouvait être mortel, à celui de la vie, où, en fin de compte, on devait en avoir progressivement raison.

C'est dire que, pratiquement, on pouvait, et on devait, au théâtre notamment, pour avoir du succès, traiter n'importe quel sujet avec une libre et facétieuse familiarité, qui eût semblé ailleurs, porter atteinte à l'ordre spirituel établi, pourvu que ce fût sous la caution tacite et légère de l'intangibilité de principe de la Religion, mise, en quelque sorte, sous scellés et, dans ces conditions, respectée de tous.

Pour donner à Don Juan ses lettres de naturalité, Cicognini (avant 1650) et Giliberto (en 1652) procédèrent très simplement, mais très efficacement.

Il n'était, évidemment, pas question de modifier profondément le scénario. Sans la biographie et surtout le final de Tirso, le personnage, trop scandaleux et sans intérêt théologique, c'est-à-dire sans raison de vivre théâtrale, pour son auteur, eût semblé, par contre, en Italie, trop banal pour être mis en scène.

Mais on donna, d'abord, à la première partie de la pièce, le tableau des fredaines de notre homme, si morne, dans sa longueur, chez Tirso, un pimpant et un piquant assez faciles d'ailleurs, et presque aussi lassants, pour le lecteur du XXe siècle que la grisaille de l'original, mais fort plaisant pour les spectateurs d'alors. Le valet se chargea de cet égayement, en changeant quelque peu de peau. De serviteur fidèle un peu complaisant au début, mais de plus en plus scandalisé de la vie de son maître, il devint un de ces gaillards à toutes mains et à toutes gouailles qui sont l'une des créations les plus amusantes de la Commedia dell'arte et devait trouver, de la main de maître de Molière, son apothéose en France, sous les traits impérissables du Scapin des Fourberies.

Et, pour son compte personnel, Don Juan se trouva évidem-

ment beaucoup plus à son aise dans cette nouvelle patrie. Il y perdit l'engoncé qu'il avait ; il mit plus de joyeuseté et de naturelle gaillardise dans ses façons de hussard ; il se fit, en un mot, plus séducteur et moins potache vicieux tout en demeurant aussi expéditif.

Surtout, semble-t-il, aux mains de son second habilleur italien (1), sa philosophie, si rudimentaire jusque-là, se pimenta, se corsa, et prit de la consistance.

Sans que ce trait psychologique soit bien nettement, ou plus exactement, ouvertement exprimé, on voit bien, en effet, que le calcul sur lequel Don Juan a fondé sa vie, est devenu plus subtil et plus ingénieux.

S'il compte sur la puissance salvatrice d'une confession in extremis, c'est moins en raison d'un effet mécanique du sacrement de pénitence, qu'en vertu de l'idée qu'il se fait de Dieu. Celui-ci est essentiellement, à ses yeux, l'auteur d'une Nature dont il ne fait lui-même, après tout, qu'user en propriétaire à la romaine (jus uti et abuti) au lieu de la faire en locataire comme le prescrivent l'Eglise et la Société. Dans cette perspective, n'est-il pas légitime et logique d'attendre le pardon des entorses faites à la lettre, si l'on ose dire, plus qu'à l'esprit, des commandements ?

Ainsi ouverte par une présentation complaisante jusqu'à la complicité au personnage aux exploits et aux idées de Don Juan, la seconde partie de la pièce, toujours fidèle à la lettre de celle de Tirso, prenait une allure d'inversion caractérisée, de double sens avoué, de parodie, en un mot.

Le Commandeur y restait toujours maître du terrain, vengeur du ciel et de lui-même. Mais il était, dans une ambiance aussi favorable à Don Juan, tacitement, mais évidemment désavoué, bafoué.

A des lecteurs de Boccace, de l'Arétin et du Secrétaire florentin, si habitués et indulgents aux fredaines et aux crimes des princes de leur pays, l'implacable châtiment de Don Juan prenait une saveur d'imprévu, de démesure fantasmagorique, plaisamment figuré par tous les agréments de la machinerie d'Opéra de la statue et de l'ouverture d'une trappe de l'Enfer dans un caveau, bien propre à émoustiller des palais à la fois difficiles et faciles, blasés en un mot. Une comédie de mœurs légère, presque farce, qui s'achevait dans cette apothéose renversée, voilà qui donnait du relief à Don Juan. Et qui, d'autre part, satisfaisait probablement aussi l'envieuse rancune que nourrissait parfois le populaire pour ses seigneurs et maîtres. Il convient de se souvenir ici que, dès la fin du XV[e] siècle, Savonarole avait été porté au Capitole

(1) Dont la pièce est perdue, mais qui, quelques années plus tard, servit de modèle aux Français Villiers et Dorimon.

avant d'être précipité de la roche Tarpéïenne dans les flammes, au plus grand esbaudissement de la même foule de Florence Le Commandeur n'était-il pas un peu la transposition théâtrale involontaire de l'aventure réelle du moine fanatique pour une partie du public qui ne tirait satisfaction de son rôle de justicier que pour mieux le condamner, in petto, lui-même, son office rempli. La bouffonnerie tragique est assez dans le goût italien de cette époque.

***

Celui de la machinerie de théâtre était alors commun aux Italiens et aux Français. Ce fut vraisemblablement un des titres de Don Juan, personnage au bien petit pied encore, à obtenir son passeport pour la France où l'appelèrent presque simultanément deux dramaturges français sans génie, Villiers et Dorimon, et un fournisseur de scénarios de Commedia dell'Arte de la troupe italienne de Paris, Biancolleli.

C'est à Paris qu'il devait atteindre, presque d'un seul coup, sa pleine maturité, comme une fleur sous le soleil de midi ; y prendre une force, une complexité, une amplitude de résonance, tels que désormais, il s'imposa à l'attention de tous ceux que tourmentent, à travers latitudes, croyances, formations d'esprit diverses, les problèmes de la condition et de la destinée humaines. En même temps que la condamnation qu'en avait fait Tirso à la mesure du Catholicisme Espagnol, y était confirmé sur le plan beaucoup plus général d'un humanisme ouvert aux quatre vents de l'esprit.

Les deux auteurs, sous la caution desquels, il était entré en France : Villiers et Dorimon n'avaient guère de talent ; mais ils tenaient de leur pays et de leur époque le goût de la psychologie. Aussi devaient-ils émonder très largement la pièce des lazzis qu'y avaient semé les Italiens et, sans revenir à l'esprit religieux de Tirso, donner à celle-ci un nouveau caractère : celui de la satire. Sous leurs plumes, Don Juan a pris de l'âge, et prête beaucoup moins à rire. Il ne jouit plus de la complicité de ses présentateurs. Sa fin n'est plus une bouffonnerie tragique à double sens. Elle est la transposition maladroite du jugement porté sur lui par la Société. Les pièces de Dorimon et de Villiers sont des pièces sérieuses. (1)

Enfin, et c'est le plus important, la philosophie naturaliste — complaisamment mais discrètement fournie par les Italiens à Don Juan — éclate crûment chez les deux auteurs français, dans le dialogue assez long du héros et du Commandeur notam-

(1) Rappelons qu'à l'époque le terme de Comédie signifie aussi bien l'œuvre dramatique en général qu'un genre défini de l'art du théâtre...

ment, et fait saillir son ressort secret, qui fait le trait dominant, le fond du caractère du personnage : l'orgueil. (1)

Chez les Italiens, le naturalisme de Don Juan est, comme il convenait dans la patrie de la Renaissance, naïf. Chez Villiers et, peut-être plus encore chez Dorimon, il devient agressif. Le héros de Villiers traite le commandeur d' « *Esprit ignorant et timide* » et lui déclare que « *On ne peut être blamâble pour suivre les sentiments de la nature* ». Celui de Dorimon va un peu plus loin encore. Il répond au Commandeur « *Si le Ciel m'attaquait je lui ferais la guerre* ». Sans doute Don Juan fanfaronne-t-il encore et espère-t-il se voir donner raison par Dieu en récusant le Commandeur. Il n'y en a pas moins là l'indication très nette que Don Juan peut maintenant dévoiler sa figure de l'époque classique, la plus grande, la plus intéressante à nos yeux, la plus riche de vérité psychologique, la plus profondément et humainement tragique aussi qu'il ait jamais eue.

Mais Villiers et Dorimon n'avaient pu, somme toute, que donner à ce Don Juan là sa fiche signalétique. Ils avaient pressenti son caractère plus qu'ils ne l'avaient dessiné.

Il fallait le faire vivre en son nouveau personnage.

Molière était alors en quête d'un sujet capable de faire à peu près sûrement recette. Il y jugea le Commandeur de pierre propre.

Il vit, d'autre part, dans le protagoniste, l'homme à incarner le type de quelques grands seigneurs de l'époque Mazarin libertins de mœurs et d'esprit, hypocrites à l'occasion et facilement alliés alors aux dévôts, des cabales et intrigues de qui il souffrait jusque, croyait-il du moins, dans sa vie conjugale.

L'orgueil, en effet, était le trait essentiel de cette espèce d'homme comme du Don Juan trouvé dans les pièces de Villiers et de Dorimon.

Mais, souvent, en la personne des très grands écrivains, l'homme propose et le génie dispose.

Molière pensa, évidemment, faire dans son Don Juan une « tragi-comédie » — c'est la qualification de genre qu'il lui a donnée — de mœurs et de caractère, en brossant le portrait du « Grand Seigneur méchant homme », qu'il jugeait moralement digne, tout compte fait, du final de merveilleux et de machinerie qui lui était imposé par le Commandeur de pierre à succès.

En fait, si concret et vivant, si d'*après nature* qu'il soit à bien

(1) On ne peut sans doute affirmer en toute rigueur, le texte de Giliberto étant perdu, que le trait indiqué ici appartient bien aux adaptateurs français. Cependant, si nous tenons compte de la pièce de Cicognini, du scénario de Biancolleli, des différences notables qu'il y a entre Villiers et Dorimon, de la différence enfin des climats intellectuels dans lesquels écrivaient Italiens et Français, nous avons tout lieu de penser que le trait en question appartient bien à Villiers et à Doirimon.

des points de vue, le Don Juan qu'il a créé va bien au-delà d'un personnage dramatique, même de l'espèce la plus rare. Il est marqué du signe auguste et terrible, incantatoire, envoûtant du mythe.

Et c'est bien un mythe qu'au travers et au-delà de son être particulier de chair et de sang, il incarne : le mythe chrétien de la chute, l'empoisonnement de l'âme humaine par l'orgueil, prince des péchés capitaux.

Ses *aventures* ne sont pas autre chose que les diverses étapes de *l'aventure* de « *l'homme qui fut entièrement dominé et repétri par l'orgueil, cette grâce de Satan* ». C'est-à-dire de nous tous si nous avions la liberté de nous livrer sans partage à la passion la plus généralement répandue dans notre espèce.

Il n'est, pour s'en apercevoir, que de considérer un instant le caractère « technique » particulier de cette pièce.

Un seul personnage, le héros, compte vraiment. Les autres ne sont là que pour lui permettre de manifester par l'action et surtout par la parole, je dirais même par le chant, l'épopée tragique qu'il incarne et qu'il vit tant au sein de la nature qu'aux prises avec le surnaturel : celle, je le répète, de l'homme totalement possédé par l'orgueil.

Son chant est d'abord gai. C'est celui de l'orgueil en fleur, de l'orgueil du printemps de la vie. Celui du libertinage des sens. Il occupe les deux premiers actes. Don Juan entend se prouver et montrer aux autres sa supériorité en captant les cœurs et en les abandonnant. Le petit Don Juan de Tirso, ne tenait qu'à la possession des corps. Celui de Molière est plus et moins exigeant. Contraint d'abandonner les paysannes avant d'avoir joui de leurs dernières faveurs, il n'en part pas moins satisfait. Elles consentaient. C'est cela qui l'intéressait avant tout. Plaisir d'orgueilleux et non pas de petit sensuel vaniteux.

Avec les deux premières scènes du III[e] Acte, propres à Molière, le chant de l'orgueil se fait âpre et tendu. L'ironie méprisante est devenue le ton de Don Juan. C'est que, en sa maturité, l'orgueil se fait contempteur de tout ce que croit et respecte la commune humanité. Au libertinage des sens succède, sans le supprimer, celui de l'esprit. Le héros de Molière passe au couperet de sa dure ironie, la médecine, la religion, celle du Christ. — Ce que je crois, Sganarelle ? c'est que deux et deux font quatre — comme la superstition populaire « du moine bourru ». De la charité, il fait une raillerie. En tout, il bafoue l'humanité. Il se veut seul.

Mais juste au moment où il vient de dire : deux et deux sont quatre... il aperçoit le monument funèbre du Commandeur. Il se moque durement du luxe funéraire de celui-ci, nouvelle raillerie d'une vieille coutume humaine. Alors intervient le hoche-

ment de tête de la statue, invitée par une nouvelle et féroce ironie de Don Juan à souper. C'est alors que commence le terrible chant d'agonie et de mort de l'orgueilleux. Il se fait de plus en plus sifflant, haletant, hoquetant, quoique marqué de reprises de force, car Don Juan tient le pari de l'orgueil jusqu'au bout, en dépit du désespoir qui mord de plus en plus sur la foi qu'il a en sa supériorité ; en son personnage d'orgueilleux.

Enfin, quand il réalise, la main dans la main du Commandeur, qu'il a perdu sans recours, que le surnaturel l'emporte sur la négation qu'il en faisait, il achève le chant de sa tragique épopée par un terrible râle, un cri affreux : « *Je n'en puis plus* ».

Il a compris que le Burlador, comme disait Tirso, le trompeur, s'est trompé ; que la déshumanisation comme dit, si fortement, Henri Gouhier, à laquelle il s'est livré, en se donnant à l'orgueil, a fait de son être comme de son existence, un néant.

René Dupuis.

L'inhumain Don Juan

La bibliographie de Don Juan est écrasante d'autant plus qu'il est difficile de séparer ce qui concerne la comédie de Molière et la vie du personnage avant ou après *Le Festin de Pierre*. Pareille richesse donne le goût de la pauvreté... Fermons tous les livres, même les derniers, même le *Don Juan* d'André Villiers, la thèse de Jacques Arnavon, l'essai philosophique de Micheline Sauvage (1). Fermons tous les livres, sauf notre Molière. Qui est Don Juan ? Des souvenirs romantiques suggèrent le mot : surhumain. Les premières scènes : humain, trop humain... La comédie achevée : inhumain.

I — *Un « méchant homme »*.

Dès la scène I de l'acte I, son valet l'a présenté : « *un grand seigneur méchant homme* ». A l'acte III, il faut bien constater que le « *méchant homme* » n'a pas étouffé le « *grand seigneur* » : Don Juan se bat courageusement pour sauver « *un homme attaqué par trois autres* ». Aussitôt avant cette bonne action, nous avions pu constater que la « *méchanceté* » ne semblait pas encore avoir étouffé « *l'humanité* ». L'impie Don Juan promet un louis d'or à un pauvre « *pourvu qu'il veuille jurer* » ; on sait que le malheureux refuse. « *Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité* », dit alors Don Juan qui pastiche la formule usuelle de la charité : « *pour l'amour de Dieu* ».

Mais cet « *amour de l'humanité* » est ici un compromis entre « *l'amour de Dieu* » que l'impie n'éprouve pas et le péché contre l'amour de Dieu qu'il aurait voulu récompenser. « *Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité* »... est-ce un mouvement d'humeur pour se débarrasser ? Est-ce le réflexe du grand seigneur habitué à faire l'aumône ? Est-ce un geste de vraie pitié ? Quoiqu'il en soit, cette philanthropie antichrétienne ne représente qu'un instant fugitif : tout se passe comme si l'amour de Dieu et l'amour de l'humanité devaient disparaître en même temps.

(1) André Villiers, *Don Juan*, éditions Masques, 1947 ; Jacques Arnavon, *Le Don Juan de Molière* (thèse de Paris) Copenhague, 1947 ; Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, Editions du Seuil, 1953.

Lisons l'acte suivant. A la fin de l'acte III, Don Juan a vu, de ses yeux vu, le Commandeur de pierre baisser la tête. L'heure approche de ce souper où la statue fut conviée. L'homme est nerveux : il voudrait bien ne plus penser à cette histoire ridicule ; on le sent honteux d'avoir « marché », comme un simple Sganarelle, et ceci devant ledit Sganarelle. « *Bagatelle !* », « *nous pouvons avoir été trompés par un faux jour* », à moins que « *quelque vapeur nous ait troublé la vue* ». « *Allons, qu'on me fasse souper le plus tôt que l'on pourra !* » Débarrassons-nous vite de ce fameux repas qui sera évidemment comme tous les autres...

Or voici que trois visites imprévues permettent de faire le tour du personnage, de le révéler tel qu'il est, juste avant l'heure du jugement. La visite de Monsieur Dimanche fait apparaître le grand seigneur sans scrupules qui tire volontiers des chèques sans provision. La visite de son père découvre en lui la disparition d'un sentiment naturel. La visite de Dona Elvire prouve que son cœur est totalement desséché. Trois visites, trois types de relations humaines, trois coupures. Ces scènes complémentaires montrent successivement le grand seigneur, le fils et l'amour *déshumanisés ;* après la dernière, le mal doit être jugé incurable ; il n'y a plus qu'à introduire le quatrième visiteur : le Commandeur.

La scène avec Monsieur Dimanche fait rire, bien sûr : elle est pourtant une étourdissante variation sur un thème peu risible, celui du « *grand seigneur méchant homme* », elle éclaire même le sens dramatique de cette méchanceté, qui consiste, en effet, à traiter l'autre comme un moyen et à le supprimer comme personne. Ce qui rend le dialogue comique, c'est que la méchanceté use ici de la volubilité : mais quand elle usera du silence...

Don Juan a empêché Monsieur Dimanche de placer un mot en l'accablant de compliments : au contraire, il laisse son père dire tout ce qu'il a sur le cœur et, quand le vieillard a fini, une insolente ironie lui signifie qu'il s'est adressé à un sourd : «*Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler* ». De même, il laisse Elvire à son monologue. Son père le maudissait : sa maîtresse veut le sauver ; le désespoir et la colère animaient le premier ; l'espérance et la charité inspirent la seconde. Elvire ne vient pas « le relancer » ; elle ne songe plus à elle : c'est un « *pur amour* » qui rappelle à l'aimé le salut de son âme. Don Juan n'ouvre la bouche que pour lui offrir le gîte et le couvert, avec la froide courtoisie des formules mondaines. Quelques instants plus tard, nous apprendrons que cette politesse n'était pas sans arrière-pensée polissonne (2).

(2) Scène X : « *Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes, ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint ?* »

Son père et sa maîtresse n'existent pas plus que Monsieur Dimanche aux yeux de Don Juan. Tout au plus Elvire pourrait-elle retrouver une existence fugitive dans un instant de plaisir. La *déshumanisation* du personnage s'accroît donc à mesure que l'on approche du souper : grand seigneur malhonnête, puis fils dénaturé, enfin cœur insensible au plus grand amour, celui qui donne et ne demande rien... Dans le « *méchant homme* », la méchanceté semble avoir tué l'homme : tout ce qui est humain lui est devenu étranger.

II — *Le Trompeur.*

Cette *déshumanisation* n'est évidemment pas l'effet du seul goût qui le porte vers les femmes. Dans la scène II de l'acte I, sa profession de foi libertine est d'une limpide simplicité. La fidélité est impossible et, d'ailleurs, ne représente qu'un « *faux honneur* » : est-il vraiment bon, en effet, « *de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ?* ». Images d'une philosophie très précise : vivre, c'est laisser mourir le passé ; vivre, c'est préférer la sensation qui passe au souvenir qui dure ; vivre, c'est affirmer le réalisme de la sensualité contre les abstractions de la sentimentalité.

Aucune nostalgie de l'éternité, mais complaisance au devenir, goût des instants neufs : il est de l'essence même de l'amour d'être toujours naissant et par suite de ne pas survivre à son commencement : « *tout le plaisir de l'amour est dans le changement* ». Il n'y a donc aucun infini dans cet amour de l'amour qui enchante Don Juan, mais délectation du fini comme tel. S'il va de belle en belle, ce n'est nullement parce qu'une mystérieuse inquiétude le pousse : c'est simplement que la délectation du fini comme tel est elle-même finie, donc fugitive et passagère (1).

Si Don Juan n'avait été qu'un joueur, le jeu l'aurait peut-être conduit à l'hôpital, sûrement pas à l'infernal banquet. Mais Don Juan est un joueur qui triche. Il entre dans le monde du théâtre sous un nom qui le marque pour toujours, quels que soient ses déguisements : le Trompeur de Séville (2). Il ne se contente pas de cueillir le plaisir : il se le procure par fraude. Il ment, il multiplie les faux serments, déguise sa sensualité en sentimentalité, son goût du changement en amour éternel.

Ceci modifie profondément la psychologie du personnage. Il y a une séduction qui est un art de plaire : elle n'est encore que le masque souriant de la tromperie. Il y a une séduction qui est une technique de la chasse : elle est alors une véritable

(1) Sur Don Juan et le temps, voir Micheline Sauvage, ouvr. cité, ch. II.
(2) Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y conoidado de piedra.*

éthique de la tromperie. Dans la pièce de Molière, le don juanisme n'est pas une sorte d'épicurisme pour âmes de faible volonté, une élégante manière de céder aux caprices du désir : il exprime, au contraire, une forte volonté de tromper qui mobilise l'intelligence et toutes les facultés de calcul pour dresser les pièges adaptés à chaque victime. Le Dieu de Don Juan, c'est le Malin Génie de Descartes.

Qu'arrive-t-il lorsque la vie impose sa loi ? Car la fidélité est la loi de la vie. L'homme ne peut exister sans être fidèle : si ce n'est aux autres, c'est à soi-même. L'existence condamne le Trompeur a être fidèle à ce *moi* qui coïncide avec l'histoire de ses tromperies. De là un caractère fondamental du Don Juan de Molière : l'obstination. Il est l'homme qui ne peut plus changer parce qu'une sorte d'entêtement dans le pire fait la continuité de son être dans la discontinuité de ses aventures : la conversion de Don Juan serait sa négation. C'est un homme qui ira jusqu'au bout de lui-même.

Jouvet avait discrètement éclairé ce trait du personnage dès le premier acte : le séducteur a usé sa sensualité ; qu'une silhouette passe, excitant légèrement son appétit et ce sont, en quelque sorte, des réflexes professionnels qui jouent. Cette espèce de fidélité à soi-même fait que Don Juan n'est pas tendu vers l'autre, mais vers lui-même ; son essence n'est pas la poursuite de l'éternel féminin, mais une volonté passionnée d'aller jusqu'au bout de son personnage : Don Juan séduit par son personnage de séducteur...

Là est le principe de la *déshumanisation :* à force de traiter l'autre comme un moyen, il en arrive à ne plus reconnaître comme existant que ceux qui le servent ou lui servent. Le Commandeur le gênait : son épée l'a supprimé ; ainsi son silence supprimera son père et Elvire.

III — *L'Imposteur.*

Cette fidélité du trompeur à soi-même qui le *déshumanise* ne semble pourtant pas suffire à justifier la descente aux enfers. Il est curieux de remarquer qu'à la fin de l'acte IV le dernier visiteur, l'homme d'outre-tombe, lui accorde encore un jour de grâce : « *Je vous invite à venir demain souper avec moi.* » Don Juan n'a-t-il donc pas commis le plus grand péché en refusant non seulement l'amour mais l'attention à l'amour ?

Il lui reste à jouer les trois premières scènes de l'acte V et à montrer le Trompeur dans le rôle de l'Imposteur, au sens que Molière donne à ce mot dans la comédie contemporaine du *Festin de Pierre : Tartuffe* ou l'*Imposteur.* A dire vrai, ce n'est pas une improvisation inédite pour se tirer d'un mauvais pas. Dès le premier acte, lorsqu'il retrouve Elvire, il simule une

conversion obligeant sa conscience à rendre la jeune femme au couvent d'où il l'avait enlevée. « *J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé... que je devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes...* ». Remarquons la riposte d'Elvire : « *c'est maintenant que je te connais tout entier.* » L'hypocrisie religieuse est un trait *constitutionnel* du don juanisme dans la pièce de Molière.

A l'acte V, celle-ci ne sera plus simplement un des masques dont se servait hier le Trompeur : elle devient un style de vie. La critique sociale se mêle ici à la psychologie du personnage : puisqu'en ce siècle l'hypocrisie religieuse est un vice impuni, que cette tromperie protège toutes les autres ! « *C'est sous cet abri favorable que je veux mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes... C'est là le vrai moyen de faire impunément ce que je voudrais...* ». Bref, la tartufferie ou le don juanisme sans risques.

On voit donc ce qui caractérise le Don Juan de Molière. Il est de l'essence de Don Juan d'être impie ou de faire profession d'impiété, pour ne sentir aucune règle morale, mais non de transformer l'impiété en fausse piété. Il est normal qu'allant jusqu'au bout de lui-même le Trompeur devienne l'Imposteur si les circonstances le font vivre dans une société où l'hypocrisie religieuse est une « assurance tous risques ».

C'est donc la stricte vérité qu'Elvire jette à la face du faux dévot, dès la fin du premier acte : « *Maintenant je te connais tout entier.* » C'est donc bien « *le fond de son âme* » que lui-même découvre à Sganarelle dans son apologie de l'hypocrisie religieuse, à l'acte V.

« *C'est bien pis que le reste* », s'écrie alors Sganarelle. « *J'espérais toujours de votre salut : mais c'est maintenant que j'en désespère.* » C'est maintenant, en effet, que le Commandeur fait tomber le feu du ciel.

IV — *Humanisme et Christianisme*

Le Commandeur a donc attendu que Don Juan soit Tartuffe pour le foudroyer. Autrement dit, le Ciel punit ceux qui se moquent de lui. Mais Don Juan se moque du Ciel pour se moquer des hommes. L'impiété qui favorisait le mépris des hommes est devenue fausse piété, c'est-à-dire mépris de Dieu, en poussant à l'extrême le mépris des hommes. La fin de Don Juan est à la fois la conséquence et le châtiment de sa *déshumanisation.*

Là serait sans doute le vrai point de départ de la discussion classique sur la position religieuse de Molière dans *Le Festin de Pierre.* Dans son *Port-Royal*, Sainte-Beuve parle longuement de *Tartuffe*, à peine de *Don Juan :* et pourtant quelle comédie de Molière touchait plus directement à l'histoire des idées reli-

gieuses ? De même, Brunetière s'arrête peu à *Don Juan* et commente surtout *Tartuffe* lorsqu'il montre dans « *la philosophie de Molière* » la pensée d'un libertin fondée sur le respect de la nature et hostile à la religion qui l'opprime (1). Or, la *déshumanisation* de Don Juan pose justement la question d'une religion de Molière fondée sur l'accord de la nature et du christianisme.

La *déshumanisation* de Don Juan est condamnée à la fois par la morale naturelle et par la morale chrétienne : toutes les fautes selon la première sont des péchés selon la seconde. Que l'esprit des Evangiles recommande une autre *déshumanisation* que celle de Don Juan, c'est certain ; que « la philosophie de Molière » ne représente ni la leçon de la mystique bérullienne, ni l'ascétisme jansénisant, qui le nierait ? Mais l'histoire du XVII[e] siècle religieux est très riche : le problème est de savoir si les réactions de Molière sont dans le sens d'un humanisme libertin ou dans le sens d'un humanisme chrétien.

Le finale de *Don Juan* relève du merveilleux, non du surnaturel. Rien de comparable au châtiment d'Athalie, au miracle de *L'Annonce faite à Marie*. Les « *avant-premières* » n'annonçaient pas un drame religieux, mais « *une pièce à machines* ». Cette affabulation chrétienne est-elle purement décorative, simple souvenir de la légende originelle ? ou est-elle une façon dramatique et spectaculaire de reconnaître la présence d'un ordre transcendant ? Autrement dit, dans la discussion sur Dieu (scène I de l'acte III), l'auteur est-il avec Sganarelle qui affirme son existence ou avec Don Juan qui la nie ?

Il est sûr que Molière réprouve le *jusqu'auboutisme* dans le libertinage de la pensée et dans le libertinage des mœurs comme dans la religion superstitieuse de Sganarelle. Mais ne rien voir de plus que « *deux et deux font quatre* » n'est peut-être pas le dernier mot de la philosophie. Sganarelle raisonne comme une cruche et lui-même nous dit le destin des cruches... Mais quand il ne raisonne pas, sa voix est celle d'un certain bon sens qui est, lui aussi, de la nature : il y a un ordre du monde, cet ordre du monde doit être rapporté à un principe intelligent, cet ordre ne tolère aucun excès, il condamne l'immoralisme et l'impiété (2). Ces vérités, elles aussi font partie de « la philosophie de Molière » : elles ne vont certainement pas loin, ni très haut, mais au « *méchant homme* », elles opposent *l'honnête homme ;* au « *méchant homme* »

(1) *La Philosophie de Molière*, dans : *Etudes critiques sur l'histoire de la Littérature française*, 4[e] série.

(2) En 1952, à la Comédie française, le Sganarelle de M. Fernand Ledoux avait su ne pas réduire le valet à ses apparences bouffonnes et faire discrètement ressortir son rôle dans l'opposition très sérieuse de la sagesse et de la science, du bon sens et de l'érudition, qui d'illustre ici le vieux thème de la docte ignorance.

faux dévôt, elles opposent un *honnête homme* qui, sans doute, se veut et se croit chrétien.

Le rôle d'Elvire favoriserait cette hypothèse. Un jour, Jacques Copeau disait devant nous à Pontigny qu'il ne l'avait vraiment compris qu'après sa propre conversion. Comment interprêter la scène IX de l'acte IV dont on a déjà souligné l'importance dans le développement du drame ? « *Oui, Don Juan, je sais tous les dérèglements de votre vie ; et ce même ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver...* ». La femme qui a reçu la grâce devant celui qui la refuse... Et ceci donne une scène où l'amour humain se fait le messager de l'amour divin auprès de l'homme qui repousse le second en méprisant le premier. Reconnaissons au moins dans ce dialogue un certain sens psychologique de la vie chrétienne.

L'inhumain Don Juan nous inviterait donc à chercher Jean-Baptiste Poquelin sous Molière non parmi les athées et libertins de ce temps, mais plutôt du côté d'un humanisme chrétien en train de tourner au christianisme humanisé.

HENRI GOUHIER.

Beaumarchais, ou le mariage de Don Juan

Le duc de Richelieu et ses compagnons, vétérans de la Régence, vieillissaient. Après eux, l'esprit comme l'élégance venant à faire défaut, la libertinage de Don Juan allait-il se ravaler au niveau de la plate débauche ? C'est alors que Pierre-Augustin Caron, garçon horloger, fit son entrée à la cour. Il possédait les dons du séducteur : haute stature, taille bien prise,figure avenante, humeur enjouée, hardiesse prudente. Pour être irrésistible, il ne lui manque qu'un nom et un titre : il s'adjuge l'un, il achète l'autre. Ainsi paré, Beaumarchais vole de victoire en victoire, passant de la grande dame à la soubrette, avec une préférence pour celles-ci, avec lesquelles « on y va plus gai ». On le vit ensuite dans la patrie même de Don Juan Tenorio, se glissant dans les rues de Madrid, à la brume, en *capa y sombrero*.

Il ne se pique certes pas « *d'un faux honneur d'être fidèle* » à certaine Pauline qui l'attend en France : si le héros de Molière soutient que « *toutes les belles ont droit de nous charmer* », mais qu'après la séduction « *tout le beau de la passion est fini* » (1), Beaumarchais proteste, pour sa part, que « *dans cet immense jardin qu'on appelle le monde, chaque fleur a droit au coup d'œil de l'amateur* » (2) ; et il confesse que si « *toute femme vaut un hommage, bien peu sont dignes d'un regret* ». A quoi fait écho le comte Almaviva, créature de Beaumarchais et son semblable : ce grand d'Espagne éprouve aussi que « *tout le plaisir de l'amour est dans le changement* ». Comme le maître de Sganarelle, il « *ranime le charme de la possession par celui de la variété* » ; fuyant la satiété, après trois années d'hymen, il poursuit auprès de Suzanne, auprès de Fanchette, les « *charmes inexplicables des inclinations naissantes* » (3).

On aurait peine cependant à prolonger le parallèle. Ceci d'abord nous arrête : Beaumarchais, ce Don Juan, a écrit un *Don Juan*. Or on sait assez que toute création suppose une certaine distance entre le personnage et son auteur. Il suffisait au Don Juan véritable d'être lui-même. Parce que sans doute l'homme vivant ne

(1) Molière, *Don Juan*, acte I, sc. 2.
(2) *Lettres à Mme de Godeville*, 4 avril 1777.
(3) *Don Juan*, acte I, sc. 2, et *Le Mariage de Figaro*, acte V, sc. 7.

peut atteindre à la simplicité exemplaire du type littéraire, l'auteur du *Mariage* ne s'absorbe pas tout entier dans l'entreprise d'une perpétuelle conquête amoureuse. En outre il apparaît que Beaumarchais et Don Juan se situent dans des mondes différents. Comme son modèle dessiné par Tirso de Molina, le « *grand seigneur méchant homme* » de Molière reste un féodal. Il a hérité noblesse, richesse, mais aussi la hauteur de l'esprit et du cœur, d'où naît l'habitude du mépris. Piètre humanité, celle qui rampe à ses pieds : des rustres patoisants, des paysannes naïves, des boutiquiers éperdus de respect, un Sganarelle laid, couard, stupidement dévot. De ces sottes espèces il dispose par droit de naissance. Il est question que son valet meure pour son service : le manant devrait s'estimer très honoré. Les belles pareillement. Du même fond d'aristocratique fierté, il méprise ses conquêtes. Ces créatures délicieuses, il n'imagine pas qu'elles soient de la même race que lui : c'est un gibier, rien de plus. Dans les rapports humains, il ne rencontre point d'êtres qui s'imposent comme ses prochains, qu'il puisse connaître, qu'il puisse aimer. Il n'a pas d'ami. Contre la beauté morale d'Elvire, contre les nobles sentiments de Don Louis, auxquels peut-être il serait sensible, il se défend par le sarcasme. Etre unique que Don Juan, anormalement solitaire : « *un monstre dans la nature* », dit son père.

Un monstre ? Ce caractère, pourtant, ne manque pas de vraisemblance psychologique. Il était exclu que Molière peignît un « *portrait fait à plaisir* » ; son personnage appartient bien à une certaine nature : nature sociale, « monstrueuse » par rapport à la nature de l'homme. La tirade de Don Louis nous éclaire. Pour ramener son fils dans le devoir, ce père invoque la gloire des ancêtres, la vertu. Il omet le seul argument efficace en pareil cas : orienter les forces dévoyées du jeune homme vers les fins précises d'une carrière. C'est ici que Don Juan se distingue du commun des mortels. Sa condition non seulement le dispense du service social, mais encore lui interdit d'en accomplir aucun. Féodal, mais féodal, déraciné de son fief, il est, ou devrait être courtisan. Noble de cour (1), c'est-à-dire grand seigneur sans emploi, il jouit encore de ses privilèges, bien que les dettes déjà menacent son patrimoine ; mais il a perdu sa fonction. N'ayant rien à faire d'utile dans le monde, il a choisi, parmi les activités de jeu, le libertinage. Comment s'étonner qu'un tel choix traduise une latente révolte ? Par ses désordres, il défie son père et Dieu, sans que pour autant ses provocations puissent rien changer à l'ordre des choses existant. Son athéisme blasphématoire ne l'a pas libéré de l'univers théologique. Sa philosophie se révélerait peu solide à l'épreuve d'un contradicteur mieux armé que Sganarelle. Il

(1) *Don Juan*, acte I, sc. 3, acte II, sc. 1, 2.

n'exclut même pas, pour ses vieux jours, une conversion sincère : « *encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous* » (1).

Ce Don Juan d'Ancien Régime, produit du désordre social, reparaît sur la scène littéraire au moment où est atteint le point de rupture. Un siècle après Molière, les héros de Laclos et de Sade perpétuent la lignée du grand seigneur méchant homme : même cynisme, même mépris de la foule soumise, même abdication des fonctions nobiliaires. Mais davantage de sécheresse. Don Juan parlait encore de son « *cœur* » : les libertins des *Liaisons dangereuses* auraient honte d'aimer. Le sentiment, cette faiblesse, est éliminé du jeu galant, en même temps que celui-ci se perfectionnait : c'est désormais un art savant, qu'enseignent, non sans pédantisme, un Valmont, stratège d'alcôve, un Dolmancé, « *philosophe dans le boudoir* » et docteur en érotologie.

Beaumarchais ne ressemble point à ces « *monstres* ». Il n'est, à dire vrai, ni « *grand seigneur* », ni « *méchant homme* ». En lui, le tempérament voluptueux s'associe à un robuste esprit de famille. Ce fils d'artisan, après fortune faite, reste peuple. La vie qu'il aime, c'est une vie de petites gens, où l'on s'affectionne, entre parents, et voisins, — ou voisines. Il est attaché à son père, à ses sœurs. Si le hasard à Don Juan avait donné une sœur... Beaumarchais en a quatre. Le commerce de l'horloger périclitant, il pourvoit à la subsistance de tout ce monde. Il acquiert une maison rue de Condé pour y vivre avec son père et ses deux cadettes. En regard des admonestations de Don Louis, plaçons cette tirade du bonhomme Caron :

> « *les qualités de ton excellent cœur, la force et la grandeur de ton âme me pénètrent du plus tendre amour. Honneur de mes cheveux gris, mon fils, mon cher fils...* » (2)

Homme de famille, il a la vocation conjugale. Il se marie trois fois. Non qu'il soit « *l'épouseur du genre humain* » : il n'a pas besoin pour séduire de promettre le mariage. Tout simplement, sa première femme étant morte d'une « fièvre putride », il épousa une veuve Lévêque ; laquelle étant défunte à son tour, il prit Mlle de Willermaulaz pour « *ménagère* », puis pour légitime épouse, après la naissance d'une fille dont il raffolait. Rien là que de très bourgeois. Volage, il n'est pas comme Don Juan un errant. Ses maîtresses de l'extérieur ne peuvent le détacher de son foyer. Pour satisfaire ce goût du chez soi, il édifie à la veille de la Révolution une magnifique demeure, d'un luxe tapageur. On se réfère alors, dans le répertoire de Molière, non à Don Juan, mais à Monsieur Jourdain.

(1) Don Juan, acte IV, sc. 11.

(2) Lettre publiée par Loménie, *Beaumarchais et son temps*, Paris, 1858, t. I, p. 25.

Bourgeois de l'âge d'or aussi dans sa vie publique. S'il savoure les enivrantes faveurs de Mme de Godeville, ce n'en est pas assez pour qu'il oublie le soin des choses sérieuses. Il se montre excellent homme d'affaires, appliqué, avisé, inlassablement actif. Il aime la vie absorbante de la finance, qu'il sent si bénéfique pour tous. Comme son maître le traitant Paris-Duverney, il veut être « *citoyen* ». Dans les spéculations, sa préférence va à celles qui combinent le profit de l'actionnaire avec l'utilité publique. Il lance une grosse affaire d'édition : c'est pour publier les œuvres complètes de Voltaire. Il fonde un consortium de capitalistes et d'armateurs, équipe une flotte, achète des armes, enrôle des gens de guerre : il s'agit de secourir les Insurgents d'Amérique ; il compte que des « *retours* » de tabac et de poisson salé rémunéreront tant de dévouement à la cause sacrée de la liberté. Il crée une Société des Eaux : quelle entreprise philanthropique, que celle de doter Paris d'eau courante ! Il se heurte ici à un autre libertin : Mirabeau, porte-parole d'une compagnie rivale. Coïncidence significative : ces Don Juan du siècle des lumières, plus industrieux que celui de Molière, font valoir l'argent des Monsieur Dimanche. Ils sont les rouages par lesquels progresse la société. Un Beaumarchais projette de percer l'isthme de Panama, subventionne l'inventeur d'un navire aérien, s'engage à fournir 60.000 fusils à la France révolutionnaire, s'institue le conseiller officieux du Directoire. Qu'importe s'il est, entre temps, l'amant d'Amélie Houret ? Ce qu'on appelait jadis « *la débauche des femmes* » a perdu de sa gravité. Le « *ciel* » semble se désintéresser de ce genre de forfait ; le commandeur ne descend plus de son socle pour venger les victimes. Ces victimes, d'ailleurs, quelles sont-elles ? « *Filles séduites, femmes mises à mal* », déclamait Sganarelle. Mais qui s'attendrirait sérieusement sur le sort de Mme de Godeville, d'Amélie Houret, ou de Sophie Arnould ? Le libertin moderne a pour partenaires ses égales : Valmont a rencontré Mme de Merteuil, et Dolmancé Mme de Saint-Ange.

Entre *Don Juan* et le *Mariage de Figaro*, une promotion de la femme s'est opérée. Dans l'œuvre de Molière, Elvire, Charlotte et Mathurine ne composent qu'une image pauvre du *mundus muliebris*. Mais dans le *Mariage*, la comtesse, Suzanne, Fanchette, Marceline, escortées d'un chœur de villageoises, imposent la prépondérance de la distribution féminine. Et Marceline revendique les droits du deuxième sexe : droit au travail, d'où résultera l'égalité dans l'amour, légitime ou non. Une revendication analogue s'affirme, en meilleur style, dans le traité de Laclos sur l'*Education des femmes* : que la femme s'arrache à sa condition d'esclave, qu'elle exige d'être traitée non comme un objet de désir, mais comme un être humain, au cœur aimant. Laclos, défenseur de la femme, introduit dans le cercle libertin des *Liaisons* cette

victime sensible : Mme de Tourvel. Par là, il dénonce comme atrocement criminel le jeu auquel se livrent ses roués : Valmont, ému d'abord par la beauté de cette « *figure céleste* » (1), l'accule volontairement, avec une totale inhumanité, à un désespoir dont il sait qu'elle mourra.

Parallèlement, sans qu'il y ait lieu de soupçonner une relation d'influence, Beaumarchais met en scène ce couple du libertin et de la femme tendre : Almaviva et Rosine, qui devient la touchante comtesse du *Mariage.* Mais ici le séducteur se laisse gagner à la contagion du sentiment. Le héros du *Barbier de Séville* ne s'enferme plus dans le cynisme cruel d'un Don Juan ou d'un Valmont. S'il a d'abord vagabondé dans des liaisons faciles, à la cour de Madrid, il s'est bientôt dégoûté de ces plaisirs, où n'entrent, du côté féminin, qu'intérêt, convenance ou vanité. Il veut « *être aimé pour lui-même* » (2). Et le voici, au lever du rideau, soupirant sous la fenêtre de Rosine, comme « *un Espagnol du temps d'Isabelle* ». Il abjure le libertinage, il se marie, et tout de bon, c'est-à-dire par amour. Beaumarchais a écrit cet épisode essentiel dans l'histoire littéraire de Don Juan : son mariage. Il est vrai qu'ensuite le seigneur d'Aguas-Frescas, époux blasé, revient au donjuanisme. Mais il ne rompt pas avec la comtesse, comme le héros de Molière avec Elvire ; rien de comparable non plus à la « mise à mort » (3) de Mme de Tourvel par Valmont. Il continue « *d'aimer beaucoup* » (4) Rosine ; celle-ci prévoit que la tentative de reconquérir l'infidèle peut réussir : elle n'est pas réduite, comme Elvire, à se jeter dans un couvent. Beaumarchais avait esquissé ce rôle du libertin qui ne manque pas de cœur dans *Eugénie,* sa première pièce. Le jeune lord Clarendon, après avoir indignement trompé l'héroïne par un simulacre de mariage, se prépare à épouser un riche parti. Sa duplicité découverte, va-t-il sacrifier la déplorable Eugénie ? Mais Clarendon est sensible : il se rend aux larmes de sa victime. Nul doute que des nécessités dramaturgiques aient contribué à abâtardir le caractère de ce Don Juan (5). Il apparaît cependant, par la comparaison avec Almaviva, que cet alliage de la vertu avec la débauche appartient à l'essence du personnage, tel que Beaumarchais le conçoit, à sa propre ressemblance.

De même l'auteur du *Mariage* prête à son grand seigneur son sens bourgeois du service. Almaviva réside ; de son château, il administre la province d'Andalousie, dont il est gouverneur. On

(1) Expression de Valmont, *Les Liaisons dangereuses,* lettre VI. Le roué se montre sensible à la *sensibilité* de Mme de Tourvel : « Comme, auprès d'un malheureux qu'elle s'empresse de secourir, son regard annonce la joie pure et la bonté compatissante ! »

(2) *Le Barbier de Séville,* acte I, scène 1.

(3) Expression de Roger Vailland, *Laclos par lui-même,* éditions du Seuil, 1953, p. 54.

(4) *Le Mariage de Figaro,* acte V, scène 7.

(5) Comme l'a montré Jacques Scherer dans *La Dramaturgie de Beaumarchais,* Nizet, 1954.

peut même dire qu'il fait carrière : il vient d'être élevé à une ambassade, en un poste où cette fonction n'est pas une sinécure : à Londres. Sans doute, là-bas, des « *ambassadrices de poche* » seront-elles convoquées pour dérider Son Excellence ; mais tout donne à penser que le service de Sa Majesté n'en souffrira pas. Puis, avec l'âge, Almaviva se mue en « *un homme fort grave* ». Dans la *Mère coupable*, suite larmoyante du *Mariage*, il s'est si bien assagi qu'il se montre violemment jaloux de son épouse. En même temps, il affiche des sentiments fort civiques : installé à Paris, au début de la Révolution, il s'est mis au goût du jour : le ci-devant comte ne veut plus être nommé que « *Monsieur Almaviva* ». Dans son cabinet de travail, trône en bonne place un portrait de Washington.

Métamorphose surprenante ? Mais Beaumarchais souligne avec raison, dans la préface de la *Mère coupable*, que son personnage vieillit conformément à la logique de son caractère. Pourtant cet Almaviva nouvelle manière laisse, à la lecture, une impression de gêne. Il pâtit, semble-t-il, de l'amateurisme de son auteur. Trop rapidement esquissé, il manque du puissant relief qui ferait accepter ses contradictions. Et, à travers la trilogie, le rôle dans son ensemble présente trop de discontinuité. Don Juan, figure vigoureusement nette, campait un de ces personnages de théâtre en qui s'incarnent les grands mythes humains. Mais l'incertain Almaviva ? Etait-ce dans le genre équivoque du drame bourgeois qu'il trouverait son juste éclairage ? Peut-être Beaumarchais porte-t-il le tort de n'avoir pas senti que ce Don Juan converti à la bourgeoisie, et sensible, et citoyen, créature qui eût pu devenir balzacienne, aspirait à l'univers du roman.

RENÉ POMEAU.

Clartés sur le mystère Byron

Pas claire, et même ténébreuse à souhait, l'affaire des époux Byron, l'histoire de ce mariage manqué. Que d'écrits, pourtant, sur ce thème, ornés de titres éloquents : *Le mystère Byron, Le Secret de Byron !* Et toutes ces pièces qu'on ne cesse pas, depuis un siècle, de verser au dossier.

S'avance un nouveau champion de la vérité, le professeur G. Wilson Knight. Son livre, qui s'intitule courageusement *Lord Byron's marriage*, essaie une percée nouvelle dans le fouillis de ronces. Voyons un peu.

Lord Byron s'est marié le 2 janvier 1815. Il a épousé Annabella Milbanke, qui a vingt-trois ans ; il en a vingt-sept. Elle a désiré ce mariage plus vivement que lui et on l'a vu, rapporte son ami Hobhouse, « *de plus en plus moins pressé* » quand s'est approchée l'heure de la cérémonie. C'est fait, tout de même, et le mariage n'a pas l'air d'aller mal. De chez ses beaux-parents, où il passe quelques semaines, à Seaham, après vingt jours de solitude à deux, à Halnaby, Byron écrit à Moore, lui parlant de sa vie conjugale : « *Nous nous entendons à merveille.* » Annabella a de bonnes joues roses et son mari l'a baptisée *Pippin*, — pépin de pomme-rainette. A en croire, cependant, les *Mémoires* de Lady Byron, dès le début, dès Halnaby, la terreur est entrée en elle. Byron lui aurait déclaré : « *Vous verrez que vous avez épousé un démon* ». Mieux : Lady Byron se serait mise immédiatement à entrevoir l'horrible secret de cet homme qui est devenu son mari. Quel secret ? Qu'il a été, qu'il est toujours, sans doute, l'amant de sa propre sœur (sa demi-sœur) Augusta, mariée, trois enfants, et qui s'appelle Mrs Leigh. « *Dès la première semaine de mon mariage, cette pensée m'avait presque rendue folle.* » N'empêche qu'ils vont chez Augusta, une quinzaine, en mars. Puis le ménage s'installe à Londres, Piccadilly Terrace, 13, et Augusta vient les rejoindre. Elle vit avec eux, d'abord, du début d'avril à la fin de juin, puis reparaît le 15 novembre. Cauchemar pour Annabella. Son mari lui aurait dit des choses affreuses ; ceci, par exemple : « *Maintenant que je l'ai, elle,* (Augusta), *je puis me passer de vous*, de toutes les manières », et, en désignant la

petite Medora (née le 15 avril 1814) : « *Vous savez, celle-ci* est ma fille... »

Ce récit, malheureusement, c'est Lady Byron qui nous le procure, tard, très tard, longtemps après la mort de Byron, dans ces *Mémoires* qu'elle entreprit en 1854, mais qu'elle n'acheva point, ayant renoncé, semble-t-il, à les publier. Les documents de 1815 ne s'accordent point avec tout cela. On est gai, au contraire, à Piccadilly Terrace. Byron s'appelle *Duck* (le canard), Augusta *Goose* (l'oie) et *Pippin* reste *Pippin ;* et l'on rit beaucoup. Lorsque Augusta est rentrée chez elle, en août 1815, Pippin lui écrit : « *Très chère Lei, il faut que je vous dise avec quelle tendresse Byron vient de parler de sa chère* Goose *jusqu'à ce qu'il fût prêt à pleurer, et moi aussi.* » Mais, à l'automne, les choses se gâtent. Un huissier couche dans la maison pour garder l'œil sur le mobilier que les créanciers ont fait saisir. Par surcroît, Byron tombe malade (une jaunisse, probablement) ; il est violent, mauvais, à ce point que sa femme — du moins le dira-t-elle — craint pour sa raison, le croit guetté par la folie. Les beaux-parents voudraient qu'il vînt se soigner chez eux, à Kirkby et il n'a nulle envie de le faire. On a le billet, assez froid, par lequel, le 6 janvier 1816, il invite sa femme à partir seule, et le plus tôt possible, pour Kirkby, avec la petite Ada qui vient de naître. Annabella s'en va, le 15, et nous connaissons les deux billets très affectueux qu'elle adresse à son mari aussitôt, l'un en chemin, au premier relais, l'autre en arrivant à Kirkby. Voici ce second billet :

« *Très cher Duck,*

Nous sommes bien arrivées ici hier soir et avons été introduites dans la cuisine au lieu du salon ; erreur assez agréable pour des gens affamés (...) Papa se propose de vous écrire un récit amusant de cet incident ; lui et maman ont hâte de voir se réunir la famille au complet (...) *Si Byron ne me manquait pas toujours, l'air de la campagne m'aurait déjà fait du bien. Miss* (c'est Ada) *trouve que sa nourrice a beaucoup à lui donner et elle engraisse* (...). *Affections à la bonne* Goose *et aussi à vous, de tout le monde ici.*

Ta toujours très aimante
Pippin, Pip, Ip »

Le ton évoque malaisément celui d'une femme effarée, fuyant un mari diabolique. Lady Byron affirmera plus tard qu'elle ne parlait ainsi que par crainte et pour ne point donner l'éveil au fou furieux. Vraiment ? Toujours est-il qu'à l'improviste, le 2 févirer 1816, Byron apprend, par une lettre de son beau-père, qu'Annabella désire se séparer de lui.

Ici intervient l'hypothèse Knight.

Le professeur G. W. Knight attache le plus vif intérêt à un texte jusqu'ici dédaigné et dont il a toujours paru convenable de se détourner avec dégoût : l'étonnant pamphlet versifié, plus exactement le double pamphlet (1465 vers + 330 vers), *Don Leon* suivi de *Leon to Annabella*, qui fut rédigé vers 1835 et circula, imprimé, vers 1850. De qui est-il ? De quelqu'un (Colman, sans doute) qui est renseigné ; quelqu'un qui a reçu de Byron des confidences directes (ou qui fit partie, en tout cas, du très petit nombre de personnes qui purent lire les *Mémoires* manuscrits de Byron dont le texte avait été brûlé au lendemain de sa mort). La preuve ? Des faits sont là, des détails, des noms propres, parfaitement inconnus de la foule et que l'érudition vérifiera. Et que dit ce *Don Leon ?* L'épitre « *To Annabella* » annonce qu'elle révèle « *le véritable motif de la séparation* » survenue entre Byron et sa femme, ce « *véritable motif* » n'étant autre chose que l'homosexualité du poète et les pratiques « *de Ganymède* » enseignées par Byron à une Annabella innocente.

Tout s'éclairerait de la sorte. C'est à la fin de l'année 1815, peu de semaines avant la naissance d'Ada, que Byron aurait entrepris cette initiation. Annabella, surprise mais douce, se serait montrée consentante. Troublée néanmoins, elle fait part à Mrs Clermont, sa gouvernante, de ces choses très intimes qui l'étonnent et la gênent. Et Mrs Clermont, qui déjà déteste Byron, persuade Annabella que son mari est un monstre. Annabella, sans s'expliquer autrement, parle à ses parents de « *sévices* » que Byron lui fait subir. Son père décide qu'elle doit quitter cet homme abominable et à demi-dément. *L'inceste avec Augusta n'aurait donc rien à voir avec la cassure du ménage.* C'est une incrimination que l'on a soufflée à Lady Byron et qui lui sert à donner le change. Elle passera sa vie à étayer cette explication.

*
* *

Telle est donc la nouvelle version, révolutionnaire, que présente le professeur Knight et qui déjà suscite en Angleterre pas mal de remous. Ce chercheur aurait gagné à conduire mieux sa démonstration, car si son livre est plein de choses et regorge de références, il est vulnérable au moins par sa rigueur insuffisante, ses redites, ses zig-zag, ses extrapolations.

Tâchons un peu de mettre en ordre ce chaos.

Premier point. Impossible de contester l'inceste. La correspondance de Byron et de Lady Melbourne publiée en 1922 et que G. W. Knight paraît négliger (peut-être parce qu'elle l'embarrasse), a réglé une question déjà plus qu'à demi tranchée par l'*Astarté* de Lovelace (1915) et le *Byron* de Miss Mayne (1912). Lady Melbourne est une grande dame assez cynique,

assez « *Merteuil* », et que Byron, un temps, associa à ses entreprises amoureuses. Or, en 1813, Lady Melbourne, qui s'amuse des intrigues de Byron et l'encourage dans ses désordres, prend peur. Lady Melbourne se plaît à la corruption tant que « *le monde* » n'y trouve rien à redire. Il y a une morale non écrite des salons qui tolère beaucoup d'infamies, mais condamne absolument certains écarts inadmissibles. Cette loi des gens du monde, c'est la seule que Lady Melbourne respecte. Elle sait ce qu'il en coûte de la violer et la *considération* est ce à quoi, par dessus tout, elle tient. Or tels aveux souriants que Byron lui livre en 1813 l'épouvantent. Elle ne badine plus ; elle a changé de ton tout à fait. Elle conjure Byron de prendre garde : « *Vous êtes au bord d'un précipice et si vous ne faites retraite, vous êtes perdu pour jamais. C'est un crime pour lequel il n'y a pas de salut en ce monde, quoi qu'il puisse en être dans l'autre* ». L' « *autre* » monde n'intéresse Lady Melbourne que très subsidiairement. C'est celui-ci qui compte ; le monde des mondains. Si le bruit se répand que Lord Byron est l'amant de sa sœur, il sera banni de la « *société* »*;* damnation terrestre beaucoup plus redoutable, aux yeux de Lady Melbourne, que le sort des réprouvés dans un hypothétique au-delà.

Cette innommée qui s'appelle « X » dans leur correspondance, *est* Augusta ; et il s'agit bien, de sa part, d'un « *abandon* » non point éventuel, mais accompli. « *Elle n'était pas à blâmer*, écrit Byron, *pas pour un millième en comparaison de moi.* » Et ceci encore : « *Sa seule erreur* a été *entièrement ma faute, et je n'ai aucune excuse, hormis la passion, qui n'en est pas une* (...). *A l'exception de* notre unique et terrible faute, *je la tiens pour incomparable.* » Les lettres à Lady Melbourne éclairent celle-ci, à Moore, du même temps : « *Je suis en ce moment au milieu d'une histoire entièrement nouvelle et plus grave qu'aucune de celles de ces douze derniers mois.* » Quant à la lettre, connue de longue date, et qui ennuie tant ceux qui nient l'inceste, la fameuse lettre de Byron écrite de Venise le 17 mai 1819 *(« mon très cher amour... »),* inutile, comme on l'a tenté, de lui supposer une destinataire qui ne serait point Augusta. Vingt raisons ruinent cette conjecture ; une seule suffit à la renverser : telle phrase de cette épître reparaît, le 27 juin, sous la plume de Lady Byron qui la cite et la commente, s'adressant à Augusta, laquelle lui avait soumis le document.

La cause est entendue. Certitude acquise. Augusta, la demi-sœur de Byron a bien été sa maîtresse. Mais cette lettre même du 17 mai 1819, et d'autres, nous apprennent que Byron n'a jamais tenu « *Goose* » dans ses bras *après son mariage.* « *Ma bien-aimée, nous avons eu de grands torts ; mais je ne me repens de rien,*

sinon de ce maudit mariage (et ne vous reproche rien) sinon votre refus de continuer à m'aimer comme vous m'aviez aimé. »

***

Second point. L'homosexualité. Autant la discussion de G. W. Knight est faible sur les rapports de Byron et d'Augusta, autant son travail est solide sur l'homosexualité du poète. Là, du neuf, et non médiocre. D'où l'importance de ce livre qui s'inscrit désormais comme un élément capital dans la connaissance de Byron.

Le destin de Byron, quand on l'interroge pas à pas, abonde, sur sa vie charnelle, en indications qui ne laissent plus aujourd'hui la moindre place au doute. Byron était « *ambivalent* ». A la série de noms féminins qui constitue ce que nous savons de ses aventures hétérosexuelles (Caroline Lamb, Lady Oxford, Augusta, Claire Clermont, Marianna Segati, Margarita Cogni, Teresa Guiccioli), s'adjoint, parallèlement, une série, comme l'autre incomplète, de noms masculins (Eddleton, Robert Rushton, Nicolo Giraud, Loukas Chalandritsanos). Peut-être aima-t-il Eddleton comme il avait aimé Mary-Ann Chaworth, sans un geste ; « *une passion violente* (quoique pure », écrira-t-il en 1821, évoquant cet ami disparu ; et il est significatif, déjà, qu'il ait cru cette précision nécessaire. « *Oh Boy, for ever loved...* », disait-il à un jeune mort, en 1806 ; mais il corrige son vers, l'année suivante, « *oh Boy* » devenant « *oh Friend* », qui le découvre moins. Sa fuite, en 1804, devant Lord Grey de Ruthin est d'un enfant pur, en présence d'un vice dont il ignorait tout encore et qui l'a révolté. Mais écoutons sa confession : « *Dans les vices, j'ai fait mes grades avec une grande promptitude* »... Sa tendresse pour Eddleton, deux ans plus tard, est l'acheminement à une acceptation, et, dès 1807, avec une brusque audace, il déclare qu'entre ses « *amis* » et les « *femelles* », la partie n'est pas égale ; les charmes féminins sont de « *faibles rivaux* »... Et cette lettre écrite d'Athènes, le 23 août 1810, sur les « *sylphes* » qui l'enchantent, les *ragazzi* de la *scuola* au couvent des Capucins, qu'elle en dit long ! La mère de Thérésa Macri le relance : « *elle est assez folle pour s'imaginer que je vais épouser la petite : j'ai des amusements qui valent mieux* » ; il se baigne avec Nicolo Giraud, qui est nu et qui l'adore : « *je suis son* padrone, *son* amico, *et Dieu sait quoi en outre* ». Le 12 août 1811, il rédige un testament qui prévoit un don, énorme, de sept mille livres pour Nicolo, à sa majorité. Hobhouse parviendra à lui faire brûler, en Grèce, le journal où il relatait ses étranges bonnes fortunes. Shelley, le 22 décembre 1818, confie à Peacock qu'il est horrifié des fréquentations de Byron à Venise, où son ami se mêle à des

gens « *qui avouent des pratiques à peine connues en Angleterre* » et Byron lui-même appelle Venise cette « *Sodome de la mer* ». A Hancock, le 5 février 1824, il parle avec un ricanement de son « *page* », Loukas, ou Luc, « *pas l'évangéliste, mais un ami à moi* » ; et dans son dernier poème, détruit, mais transcrit par Hobhouse, Byron explicitement désigne cette passion qui l'emporte comme un amour sombre et dévié, un mauvais amour, « *wrong love* ».

Notons bien, du reste, que *Don Leon* n'est pas une mise en accusation. L'homosexualité de Byron ne lui est point jetée comme un opprobre à la face. L'auteur — quel qu'il soit, et je pense, oui, que c'est Colman — défend Byron, l'excuse, avoue que son vice était sinistre et « *satanique* » ; mais quoi ! était-ce sa faute si ce démon vivait en lui ? Et que d'hypocrisie en Angleterre, sur ce « *crime* » qu'on punit de mort, alors qu'il compte, en secret, tant d'adeptes !

*
* *

Bon. Non plus une seule certitude, maintenant, mais deux. On avance tout de même dans l'imbroglio. La clarté monte. Byron a bien été lié avec Augusta d'une liaison incestueuse. Et Byron avait un autre secret, qui nous est désormais livré.

Alors, la séparation ? la cause exacte de ce divorce sans divorce, de ce refus, annoncé soudain, début février 1816, par Lady Byron de reprendre la vie conjugale ? Si, en dépit de G. W. Knight et de sa dissertation laborieuse et un peu confuse, nous n'arrivons pas, sur ce point, à conclure avec assurance, du moins pouvons-nous enregistrer un certain nombre de constatations : 1° C'est Harriett Beecher Stowe, en 1870, dans son livre *Lady Byron vengée*, qui a lancé, publiquement, la thèse de l'inceste, la donnant pour le vrai motif de la décision prise par Annabella. Or Trelawny, qui avait connu Byron, ne croyait pas à cette explication. Rosetti l'a questionné en 1872 (le 30 janvier 1872) et il consigne dans son journal inédit ce qui suit : « *Visite à Trelawny. Il ne croit pas à l'histoire de Mrs Stowe et il estime connaître la raison véritable de la séparation* » ; Trelawny hésite à la révéler ; elle « *justifierait* » Byron du côté d'Augusta, à qui Lady Byron ne peut rien reprocher, « *mais le montrerait victime d'autres faiblesses.* »

2° Le livre de Mrs Stowe provoqua une déclaration dans le même sens du docteur Lushington, consulté par Annabella en 1816 et qui lui conseilla la rupture. Lushington crut devoir, en 1870, affirmer solennellement que l'inceste de Byron et d'Augusta, si jamais il avait eu lieu, « *n'était pas le motif de la séparation.* »

3° Voici mieux : deux textes de la main de Lady Byron, et tous deux écrits en plein drame. Lady Byron réclame *à Augusta elle-même* un aveu formel de l'inceste, et elle lui dit en propres termes : « *Cela seul constituerait une justification suffisante de la démarche que j'ai faite.* » Et de Lady Byron à sa mère, au sujet d'Augusta : « *Je crains que beaucoup de personnes ne la supposent* (elle, Augusta) *le motif de la séparation, ce qui serait une cruelle injustice.* »

4° Dans ses *Remarks occasioned by Mr Moore's Notices of Lord Byron's Life* (1) Lady Byron soutient que son mari, menacé d'un procès public, en 1816, recula. C'est le contraire qui est vrai. Toutes les lettres, toutes les pièces sont aujourd'hui sous nos yeux. Il est exact que Sir Ralph, père d'Annabella, menaça Byron d'un procès public ; mais Byron accepta sur-le-champ, et tout aussitôt ce fut Sir Ralph qui se déroba. Byron ne s'entêta point. Et quand il écrit à Augusta : « *si j'ai cédé...* » sachons bien ce que ces mots signifient : si j'ai accepté, contrairement à mon vœu, qu'il n'y ait point de procès public, si j'ai consenti à ne pas me défendre, comme je le voulais, au grand jour, « *c'est pour vous* ».

5° Byron, c'est un fait, a été suffoqué, a été abasourdi par cette nouvelle tombant sur lui comme la foudre, le 2 février 1816, que sa femme était résolue à le quitter. Et c'est un fait également qu'Annabella, en prenant congé de lui tendrement le 15 janvier, méditait si peu de ne plus revenir à ses côtés qu'elle connut à Kirby (témoignage de sa femme de chambre, Mrs Fletcher) des crises de désespoir où elle se roulait à terre, en proie à des convulsions. *La décision ne vint pas d'elle.* La décision vint de ses parents qui surent la persuader de la prendre.

Et sans doute ne saurait-on trop compter avec des circonstances que les enquêteurs oublient d'ordinaire, fascinés qu'ils sont par les problèmes sentimentaux et sexuels qui leur semblent former la trame entière de cette histoire ; des circonstances externes, mais, à mon sens, et bien plus encore que G. W. Knight ne s'en avise, déterminantes ; des circonstances politiques. Byron appartient à la Chambre des Lords. Byron est un homme public, et il a pris des positions qui dressent contre lui presque toute la classe aidée. Non seulement il a eu le front, lui, britannique, de faire ouvertement des vœux pour la France assaillie par la coalition, et de railler ces Bourbons qui le font vomir, et d'appeler Napoléon « *le fils de la Liberté* », mais il a prononcé des paroles qui vont bien au-delà des aberrations nationales. Devant la répression furieuse et sanglante qu'il a vu s'abattre sur les ouvriers affolés par le machinisme, il a tenu certains propos inqualifiables

(1) Édition hors commerce, 1830.

qui portent atteinte à l'ordre même et à la sécurité des fortunes. Byron a été pauvre, et s'en souvient. Et il a dit, à la Chambre des Lords, que ces ouvriers qu'on massacre « *sont évidemment coupables d'un crime capital : le crime de pauvreté* ». Il a osé prétendre que, dans ses lointains voyages chez les infidèles et parmi de tristes peuplades obscurcies et sous-développées, nulle part, *nulle part*, il n'a vu « *autant de sordide misère qu'au cœur de la chrétienne Albion* ». Rien de pire, chez les honnêtes gens, que ces hommes de leur milieu qui tout à coup, ne jouent plus le jeu. Sir Ralph ne cache pas à Byron que ses « *opinions* » rendent souhaitable une séparation. Sir Ralph est indigné d'avoir un gendre qui déshonore par ses inconvenances politiques des personnes d'aussi bonne maison. (Il faut voir comment Victor de Broglie, le gendre de Mme de Staël, — le même qui, l'année précédente, fiancé, a mis Germaine au désespoir parce qu'il ne voulait plus de sa fille si la dote ne s'élevait pas au chiffre convenu — il faut voir comment ce gentilhomme irréprochable toise Lord Byron, lorsqu'il le rencontre en 1816, à Coppet. Pouah ! Un prétentieux, un imbécile, ce Lord-poète, avec ses « *lieux communs* » du « *libéralisme* » le plus « *vulgaire* ».)

***

Qui était Annabella ? Je me demande si nous le saurons jamais. Après tout, ce n'est pas là ce qui importe. Comparse d'un moment. Et pourtant elle est singulière. La bonne Miss Mayne ne lui veut que du bien, et c'est elle, sans doute, qui lui aura fait le plus de tort, citant des aveux inutiles, sur ces amitiés, par exemple, fiévreuses, extrêmes, « *ces passions* — disait Lady Byron — *comme il faut bien que je les appelle* », qu'elle eut, successivement, pour de jeunes compagnes. « *Pendant toute sa vie*, écrit Miss Mayne, *Annabella fut attirée avec violence par d'autres femmes* (...) *Aucune n'exerça sur elle d'attrait aussi vif qu'Augusta.* » Et il est bien vrai que c'est curieux, cette correspondance échangée entre Annabella et Mrs Leigh, Augusta, docile, transmettant à sa belle-sœur tout ce qu'elle reçoit de Byron, et Annabella, avec un acharnement calin, obsédant « *Goose* » pour lui faire dire, avec précision, qu'elle a couché avec son frère (Lady Byron, au surplus, se précipite sur son écritoire pour raconter, à mesure, à une autre amie, Mrs Villiers, les confidences d'Augusta). Elle écrit dans ses *Mémoires* des choses, sur son mari, insupportables : « *s'il s'était senti digne de moi, il eût été bon* », et elle mêle un peu trop Dieu à ses affaires. C'est pour Dieu, paraît-il, pour le rachat de deux âmes, qu'elle a voulu d'abord, connaissant leur noir secret, rester auprès de Byron et *le sauver*, lui et sa sœur. Et c'est Dieu aussi, naturellement,

qui lui ordonne, un peu plus tard, de changer de route et de quitter ce hideux mari : « Je considère que mon devoir envers Dieu est d'agir comme je le fais. »

Laissons cette pharisienne à sa bonne conscience. Elle a certainement agacé Byron par cela même. La « *magnanimité* » de son épouse, Byron la range tout net, en 1816, au nombre des « *impostures* » qu'on dirige contre lui, et, dans deux lettres de 1818, on le voit excédé par les allures saintes qu'affecte Annabella ; il dit qu'elle doit avoir envie de se remarier et qu'il n'y verrait pour sa part aucun inconvénient : « *n'y a-t-il aucun moyen d'arranger cela sans ternir sa pureté immaculée ?* » Lui-même, affirme-t-il, est devenu « *un homme très moral* », se bornant « *à l'adultère le plus strict* » après beaucoup d'agitations moins nobles, et il fait observer à Moore : « *rappelez-vous que c'est tout ce que m'a laissé cette femme vertueuse qui est la mienne.* » Sous le sarcasme perce un gémissement ; et, six ans plus tard, à Missolonghi, quand il est malade, ne sachant pas encore qu'il va mourir, il se prend à rêver tout haut, devant Fletcher, de ce que pourrait être sa vie s'il regagnait sa terre natale, si sa femme lui rouvrait son cœur, s'ils se retrouvaient ensemble pour de bon, pour toujours, avec leur enfant. Mais n'allons pas réduire son drame aux proportions d'un mariage malheureux. Parce que Annabella, après Mary-Anne Chaworth, après Augusta, a tenu dans son existence cette place éternellement stipulée, parce qu'elle a creusé son nom parmi d'autres, sur l'écorce du cèdre ou du mancenillier, l'arbre marqué par elle n'est *son* arbre que par abus de langage. Autonome, terriblement seul, George Gordon Lord Byron.

Il parle de Dieu beaucoup moins qu'Annabella. Il n'aime pas « *parler religion* ». Mais Dieu est pour lui Quelqu'un infiniment plus que pour Annabella. Pas un vocable, pas une idée, pas une abstraction haute ; une Présence, vague à la fois et plus irrécusable que le sol ou le vent. Une présence respirante, redoutée, haïe. Quelqu'un qu'il voudrait fuir ; un regard dont il voudrait n'être pas vu ; un maître effrayant qui sauve les uns et damne les autres de par sa seule et inexplicable volonté. Le drame de Byron, c'est le situer à fleur de peau, c'est le faire dérisoire que de l'imaginer circonscrit par telles « *amours* » normales ou pas. Le drame de Lord Byron est entre Dieu et lui, et son mal c'est ce « *vide implorant* » *(craving void)* qu'il éprouve au fond de son être comme une vacance désespérée. Qu'Allegra sa fille ne connaisse point cette torture ! Peut-être l'en préserveront-ils, ces catholiques auxquels, malgré sa mère (Claire Clairmont), il la confie. Et ce qu'a vu un jour ce religieux d'Athènes, le père d'Yvrée, ne s'effacera plus de sa mémoire : Byron, soudain, parce que ce moine vient de lui donner un

crucifix, Byron, avec un sanglot, qui jette son visage sur l'objet sacré.

Dans ce choix qu'il a fait d'aller se battre en Grèce, Byron s'accomplit enfin. Il n'en peut plus de sa « vie de mollusque » qui déjà l'écœurait lorsqu'il la traînait à Londres, en 1813, parmi ces « *quatre mille personnes qui ne sont pas couchées à l'heure où dorment ceux qui travaillent* » et qui forment, dit-il, ce qui se baptise « *le monde* ». En vain a-t-il essayé de se convaincre que tout est vanité, hormis le plaisir. En vain a-t-il entrepris *Don Juan*. Mais l'Ecclésiaste en lui vient submerger Voltaire. Vouer sa vie, risquer sa vie, donner sa vie à une cause, quelle qu'elle soit, mais qui le dépasse, mais qui soit juste. Et l'Inconnu le prend au mot. Et il meurt, à trente-sept ans ; l'âge de Rimbaud.

Ce Lord Byron qui disait des horreurs, qui faisait des horreurs, qui se rendait odieux exprès, qui, de ses yeux très rapprochés, entre ses boucles cuivre-roux, essayait sur ses proies ce fameux « *regard en dessous* » qu'il avait, chargé de méchanceté et de vice, cet homme petit et pâle qui se rongeait les ongles, et qui souffrait tant d'être boîteux, comme je comprends Hobhouse, son vieux camarade, le sceptique Hobhouse, qui savait de lui à peu près tout et le pire, comme je comprends son serrement de cœur lorsqu'il le quitta, en janvier 1818, avec ce pressentiment qu'il ne le reverrait jamais plus, et cette tendresse ridicule qu'il se sent pour lui tout à coup et ces larmes qu'il refoule en hâte et ces mots qui lui échappent et qui lui ressemblent si peu, cette prière cachée sous la phrase toute faite : « *Que Dieu le bénisse !* »

HENRI GUILLEMIN.

Pouchkine et Don Juan

On est presque tenté d'écrire ce titre autrement : *Pouchkine est Don Juan.* Aucun autre des innombrables auteurs qui ont mis sur la scène le héros légendaire ne s'est trouvé sans doute aussi à l'aise que Pouchkine dans la peau du personnage.

Gentilhomme fier de sa noblesse, manifestant à l'occasion sa morgue aristocratique et sachant faire montre en toutes circonstances d'un courage physique et moral indiscutable, duelliste impénitent, intrépide devant la mort, « *esprit fort* » parfaitement étranger à toute angoisse métaphysique, cynique et railleur, intelligent il va sans dire, quelque peu satanique si l'on veut (1), tel est Pouchkine, tel est aussi le Don Juan fourni par la légende et dont le poète a fait la connaissance par Molière d'abord, par Villiers et par Mozart-Da Ponte ensuite.

Mais bien entendu, il n'y a pas de Don Juan sans quête sexuelle ou sentimentale, sans femmes courtisées et séduites, en aussi grand nombre que possible. Cet aspect fondamental du personnage se retrouve aussi chez Pouchkine dès sa jeunesse, on peut presque dire dès son enfance.

Tel j'étais autrefois et tel je suis encor dira-t-il après André Chénier, en 1828, à 29 ans :

Puis-je sans douce crainte et sans secret émoi,
Puis-je sans m'attendrir contempler la beauté ?
L'amour ne s'est-il pas souvent joué de moi ?
Et n'ai-je pas souvent, comme le jeune autour,
Résisté dans les rêts trompeurs que tend Cypris ?
Mais sans que m'aient guéri d'incessantes offenses
Des idoles nouvelles reçoivent mes prières...

(1) Plusieurs commentateurs, dont M. Charles Corbet, voient dans le Don Juan de Pouchkine une incarnation de « Satan fait homme pour la perte du sexe féminin » (Charles Corbet, « *L'originalité du* Convive de pierre *de Pouchkine* », Revue de littérature comparée, 1956). Pour Henri Thomas, il « choisit... entre le ciel et l'enfer ». Soit. Mais cette mythologie me paraît assez superflue pour comprendre le héros ou l'auteur, qui ne croient guère, l'un et l'autre, ni au ciel ni à l'enfer. Parler à ce propos des dessins « sataniques » de Pouchkine, c'est, à mon sens, ne pas faire la part assez belle au goût de la plaisanterie, si vif chez le poète.

La complexion amoureuse prend ici un tour élégiaque qui n'est pas dans la nature de Don Juan, fera-t-on observer. Don Juan, de plus, n'est pas timide, et on ne lui résiste guère. Tout cela est exact. S'il est toujours amoureux, Pouchkine n'est pas toujours vainqueur en amour, et, encore que plus d'une fois il sache feindre le sentiment, il est souvent, sans toujours l'avouer, plus sentimental que le héros, qui ne l'est guère. A vingt et un ans il écrit :

« *Plus ou moins j'ai été amoureux de toutes les jolies femmes que j'ai connues, toutes se sont passablement moquées de moi, toutes, à l'exception d'une seule, ont fait avec moi les coquettes* ». Il a toujours subi sans résistance la toute puissante attraction de la beauté féminine.

Longtemps avant l'entrée au lycée, avant même la naissance de son frère Léon, il éprouve un « amour précoce », qu'il mentionne dans un plan de ses *mémoires*, et qu'il faut distinguer de son « premier amour », en 1814, pour Catherine Bakounine, la sœur d'un condisciple, premier amour qui semble avoir été terriblement sentimental. Mais depuis cette date, c'est une suite ininterrompue d'amours, d'amourettes, de passions, de passades. Il est au moins aussi sensuel que sentimental et la seule approche du corps féminin le met dans un émoi considérable :

« *Pouchkine,* — au dire de son camarade Komovsky, — *était tellement* sensuel, qu'à l'âge de quinze ou seize ans, lors des bas du lycée, *au seul attouchement de la main de sa danseuse, son regard s'enflammait, sa respiration devenait haletante, comme celle d'un cheval fougueux dans un jeune troupeau* » (1).

Si le sentiment est toujours de mise dans la poésie lyrique, on ne le retrouve pas toujours dans les écrits plus confidentiels du poète, ni dans les témoignages de ses contemporains et de ses biographes. Pouchkine aura comme don Juan sa *liste* de prénoms féminins, qui n'est pas fatalement une liste de « victimes ». Peu timide, malgré ce que disent ses poésies, il connaît beaucoup de succès : mais il n'est pas irrésistible et connaît aussi beaucoup d'échecs. Sa liste est aussi bien une liste de grandes passions (sensuelles ou sentimentales) que de « brèves rencontres », d'amours éphémères qui n'ont laissé que peu de traces dans ses écrits ou dans son cœur. Lorsqu'il annonce son mariage à la princesse Viazemskaïa, il en est, s'il faut l'en croire, à son « cent-treizième amour ». En même temps, il confie à sa correspondante que « *le premier amour est toujours une affaire de sentiment ; plus il fut bête et plus il laisse de souvenirs délicieux. Le second est une affaire de volupté voyez-vous* ». Et les suivants aussi sans doute.

Mais pas uniquement de volupté. Pouchkine est une nature

(1) Cité par Henri Troyat. *Pouchkine,* 1, 8, Plon.

riche et complexe et il aime de bien des façons bien des femmes différentes, successivement ou en même temps.

Celui qui s'appellera lui-même le « Lovelace de Tver » et écrira des lettres gentiment cyniques à son ami Alexis Voulf (le « Valmont de Saint-Pétersbourg »), a déjà « aimé » avant son mariage, quantité de femmes parmi lesquelles les sœurs de l'ami Voulf, avec lequel il partage aussi les faveurs d'Anna Kern, cousine d'Alexis et femme d'un général goutteux. Parmi ces « amours » de Pouchkine qui ont laissé des traces citons l' « Aphrodite terrestre », Amélie Riznitch, épouse d'un riche négociant ; la comtesse Vorontsova, « Aphrodite céleste », la femme de son chef ; une actrice célèbre, la Sémionova, future princesse Gagarine ; la princesse Eudoxie Golitsyne, une grande dame, surnommée la Princesse-nocturne ; Aglaé Davydova, née comtesse Grammont, une Messaline ; Pulchérie Bartholomée, femme du consul de Grèce à Kichinev ; Calypso Polychroni, qui avait « échangé un baiser avec Byron » ; une de ses serves, qu'il a eu « la maladresse de rendre enceinte ». Il y en eut une foule d'autres, des prostituées aux dames du plus grand monde. On pense à l'air de Leporello :

« *des soubrettes, des bourgeoises, des comtesses, des duchesses, des marquises, des princesses, et des femmes de tout genre, de tout âge, de tout rang !* »

Comment les aime-t-il, ces femmes « de tout genre » et de « tout rang », sinon de tout âge (il semble en effet répondre assez froidement aux avances des femmes mûres) ? Il les aime de toutes les façons. Le voici, à seize ans, amoureux transi, « tourmenté par l'attente » : « avec une émotion indescriptible » il scrute « le chemin couvert de neige » par où doit passer « la chère Bakounine ». « *Tout à coup,* dit-il, *je la rencontre inopinément dans l'escalier, — délicieux instant !...* » « *Mais* », ajoute-t-il, « *pendant dix-huit heures je ne l'ai pas vue — ah ! quelle situation, quelle torture !... Mais, j'ai été heureux cinq minutes* » (1).

Notre apprenti don Juan est encore timide et sentimental. Cela lui passera vite. A peu de temps de là, il embrasse par erreur dans les couloirs du lycée une vieille demoiselle d'honneur de l'impératrice, qui va se plaindre en très haut lieu.

A vingt ans, Pouchkine est une jeune débauché qui fréquente la jeunesse dorée de Pétersbourg,

Et inconstant adorateur
Des ensorcelantes actrices,

papillonne autour des élèves du Conservatoire sans dédaigner

(1) *Journal* de 1815, 29 novembre.

les mauvais lieux, où il ne manque pas d'attraper des maladies « honteuses ».

« *Je te parlerai des nôtres en historien* » écrit-il à son ami Mansourov. « *Tout va comme par le passé ; le champagne, Dieu soit loué, se porte bien — les actrices également — l'un se boit et les autres se ba..., amen, amen. C'est ce qu'il faut...* »

Comme don Juan, Pouchkine aime boire et festoyer.

« Lorsqu'au sein des orgies d'une vie tumultueuse » il fut « frappé par l'ostracisme », il ne renonça pas pour autant au beau sexe. A Kichinev, il convoite une juive :

« *Je te donne un baiser, mon Ange.*
Mais pour un baiser, je suis prêt,
O juive, à embrasser demain
Sans trembler la foi de Moïse... »

A Odessa, il parle cyniquement à son ami Raevski de sa « passion » pour « madame Sobanskaïa » : (1)

« *M. S. n'est pas encore de retour à Odessa, je n'ai donc pas encore pu faire usage de votre lettre, en 2 lieu,*[e] *comme ma passion a baissé de beaucoup et qu'en attendant je suis amoureux ailleurs — j'ai réfléchi. Et comme Lara Hansky* (2) *est assis sur mon canapé j'ai décidé de ne plus me mêler de cette affaire-là. C'est-à-dire, que je ne montrerai pas votre épître à Mde S (obanskaïa) comme j'en avais d'abord eu l'intention — en ne lui cachant que ce qui jetait sur vous l'intérêt d'un caractère Melmothique (3), et voici ce que je me suis proposé — votre lettre ne sera que citée avec les restrictions convenables ; en revanche j'y ai préparé tout au long une belle réponse dans laquelle je me donne sur vous autant d'avantages que vous en avez pris sur moi dans votre lettre. J'y commence par vous dire : je ne suis pas votre dupe, aimable Job Lovelace ; je vois votre vanité et votre faible à travers l'affectation de votre cynisme etc... Croyez (-vous) que ça fasse de l'effet ? Mais comme je vous (...) toujours pour mon maître en fait de morale, je vous demande pour tout cela votre permission et surtout vos conseils — mais dépêchez-vous, car on arrive* ».

On le voit, don Juan ici a lu Laclos, et il paraît assez clair que la séduction de Madame Sobanskaïa était l'enjeu d'un concours entre les deux compères.

Pour engager « deux femmes charmantes » à venir le voir, le jeune tacticien joue sur toutes les cordes. Avec l'une, il est sentimental : « *Mon Dieu, que vous êtes cruelle Madame de croire que*

(1) Sœur de Madame Hanska, future Mme Honoré de Balzac.
(2) Le mari de Mme Hanska, surnommé Lara par Pouchkine.
(3) De *Melmoth the wanderer*, roman de Robert Mathurin que Pouchkine considérait comme une « œuvre géniale ».

je puis m'amuser là où je ne puis ni vous rencontrer ni vous oublier... »
Mais à toutes deux il fait des promesses cavalières :

« *Venez au nom du ciel, nous aurons pour vous attirer bal, opéra italien, soirées, concerts, sigisbés, soupirants, tout ce qui vous plaira je contreferai le singe, je médirai et je vous dessinerai Mde de... dans les 38 postures de l'Arétin.* »

La révocation, l'exil dans la propriété de famille de Mikhaïlovskoé mettent fin aux aventures amoureuses dans le Midi, auxquelles survit l'attachement sentimental pour la comtesse Vorontsova, la femme bien-aimée d'un chef méprisé, exécré, et jaloux. Mais il y a, dans la propriété voisine de Trigorskoé toute une population féminine, Prascovia Alexandrovna Voulf-Osipova et ses filles, qui ne peut laisser Pouchkine indifférent. Plus ou moins amoureux de Zizi Voulf, il initie Annette, la sœur de Zizi, qui est amoureuse de lui, aux jeux de l'amour. Survient leur cousine, Anna Kern, et Pouchkine éprouve la flambée de passion peut-être la plus violente de sa vie : quand elle est repartie pour Riga, avec Annette, Pouchkine écrit à cette dernière : « *Je me promène toutes les nuits dans mon jardin, je dis : elle était là — la pierre qu'elle a heurtée est sur ma table auprès d'une héliotrope fanée, j'écris beaucoup de vers — tout celà, si vous voulez, ressemble beaucoup à de l'amour, mais je vous jure qu'il n'en est rien. Si j'étois amoureux, j'aurois eu dimanche* (1) *des convulsions de rage et de jalousie, et je n'ai été que piqué... cependant l'idée que je ne suis rien pour elle, qu'après avoir éveillé, occupé son imagination, je n'ai qu'amusé sa curiosité, que mon souvenir ne la rendra pas un moment plus distraite au milieu de ses triomphes ni plus sombre dans ses jours de tristesse, que ses beaux yeux s'attacheront sur quelque fat de Riga avec la même expression déchirante et voluptueuse — non cette idée m'est insupportable, dites-lui que j'en mourrai, — non, ne le lui dites pas elle s'en moqueroit, cette délicieuse créature. Mais dites-lui, que si son cœur n'a pas pour moi une tendresse secrète, un penchant mélancholique et mystérieux, je la méprise, entendez-vous ? oui, je la méprise malgré tout l'étonnement que doit lui causer un sentiment aussi nouveau.* »

Quatre jours plus tard, première lettre de Pouchkine à Anna Kern. Bien qu'il se soit défendu d'éprouver de l'amour, le poète semble fort épris, se pose en victime et, à travers le ton badin, on devine l'émotion sincère, en même temps que le désir :

« *... Ce que j'ai de mieux à faire au fond de mon triste village est de tâcher de ne plus penser à vous. Vous devriez me le souhaiter aussi, pour peu que vous ayez de la pitié dans l'âme — mais la frivolité est toujours cruelle et vous autres, tout en tournant des têtes à*

(1) Jour du départ d'Anna Kern. Alexis Voulf, frère d'Annette, également amoureux d'Anna, avait accompagné en voiture sa cousine et sa sœur.

tort et à travers, vous êtes enchantées de savoir une âme souffrante en votre honneur et gloire.

Adieu, divine. J'enrage et je suis à vos pieds — mille tendresses. à Ermolaï Fédorovitch (le mari) *et mes compliments à M. Voulf.*

Moins d'un an après, la « divine », qui aura quitté mari et enfant, mais aura pris un autre amant que Pouchkine ou Alexis Voulf, sera devenue la « putain de Babylone », dont on ne parlera plus, assez grossièrement, que comme d'une partenaire dans les jeux érotiques.

L'aventure avec Anna Kern est sans doute la plus typique des passions de Pouchkine, tant par son évolution de l'amour quasi-religieux (divinisation de l'objet aimé) au dénigrement injurieux (1), que pour la complexité et la variété des réactions de l'amoureux, tour à tour sincère, ironique, tendre, plaisant, cynique, machiavélique.

Nous sommes loin assurément du grand amour « secret » de Pouchkine, si secret que les biographes n'ont pu se mettre d'accord sur l'objet de cette passion, toute pure, et que le poète aurait gardée au fond de son cœur jusqu'à la fin de sa vie. S'agit-il de l'une des deux sœurs Raevski, Catherine Raevskaïa-Orlova, ou Marie Raevskaïa-Volkonskaïa, s'agit-il d'une autre, ou de personne ? Il est difficile de trancher. Mais on est tenté de penser qu'un grand amour purement sentimental, et d'une telle constance, correspond peu à la vraie nature de Pouchkine, de même qu'il ne correspond guère à la nature de Don Juan. Pouchkine, comme Don Juan, aime trop la vie et toutes les satisfactions qu'elle peut offrir, y compris les voluptés d'ordre sensuel, pour nourrir toute une existence un grand amour secret, quasi mystique,

La constance n'est pas son fort, ni la piété, et les jeunes femmes qu'il a aimées, lorsqu'elles viennent à mourir, lui inspirent parfois des élégies désabusées :

(1) Nous retrouvons une évolution semblable à peu près à la même date, dans l'œuvre de Pouchkine : dans la même scène de *Boris Godounov*, Dimitri, à l'égard de Marina, passe de l'adoration au blasphème. Plus Pouchkine comme son héros, place haut la femme aimée, plus il a besoin de l'amour exclusif de sa « divinité ». Le besoin de possession illimité s'apparente ici à la recherche de l'absolu. Ce qu'il veut, c'est être dieu, égal à Dieu ou chéri de Dieu, même avec les moyens du diable. Mais pour Pouchkine ou son héros, même sincèrement épris, la femme est avant tout objet de possession et instrument de domination. L'âme du poète le porte à idéaliser jusqu'à la sanctification l'objet de sa convoitise, mais la moindre traverse provoque un changement de ton significatif : pour n'avoir pas été docile, la sainte, selon les circonstances, devient serpent ou putain. Mystique d'enfant gâté et de tyran, mais d'un tyran sensible au beau et qui sait avoir des moments d'une délicatesse exquise. Rien de contraire, au demeurant, à la psychologie du don Juan traditionnel.

Élégie (1)

Sous le ciel bleu de son pays natal
Elle languissait, se mourait...
Elle est morte et déjà sa jeune ombre fidèle
Vient planer au-dessus de moi ;
Mais il est entre nous un mur infranchissable,
J'ai rappelé en vain mon sentiment,
J'ai appris cette mort de lèvres insensibles
Avec un cœur indifférent.
Voilà donc qui j'aimais d'une âme si ardente,
Le cœur si gonflé et si lourd,
Avec une si tendre et si pesante angoisse,
Tant de folie et de tourment !
Où sont les chagrins ? où l'amour ? Mon âme, hélas !
Pour cette pauvre ombre crédule,
Pour le doux souvenir des heures disparues,
Ne connaît ni plaintes ni larmes.

Le mariage va-t-il calmer cette fringale d'amours ? Il ne semble pas. En 1829, il a demandé la main de Nathalie Gontcharova, sa future femme. Il est amoureux fou. Il faut lire la lettre qu'il adresse à sa future belle-mère le 1er mai : « *C'est à genoux, c'est en versant des larmes de reconnaissance que j'aurais dû vous écrire, à présent que le comte Tolstoï m'a rapporté Votre réponse : cette réponse, n'est pas un refus. Vous me permettez l'espérance... Pardonnez à l'impatience d'un cœur malade et* (ivre) *de bonheur. Je pars à l'instant, j'emporte au fond de l'âme l'image de l'être Céleste qui Vous doit le jour* » etc...

S'il est une passion qui eut quelque constance et quelque consistance dans la vie de Pouchkine, c'est bien celle-là, qui lui sera d'ailleurs fatale.

Il épouse, il aime autant qu'il peut aimer, il est prévenant, il fait des prodiges pour assurer à sa femme une vie selon ses goûts, futiles et dispendieux. Il souffrira par elle les tourments de la jalousie, il mourra finalement à cause d'elle.

Mais le 2 février 1830, quelques mois avant les fiançailles, il écrit à une autre femme, que nous connaissons déjà, la comtesse Sobanskaïa :

« *C'est aujourd'hui le 9e anniversaire du jour où je vous ai vue pour la première fois. Ce jour a décidé de ma vie.*

(1) Pouchkine note dans son Journal, à la date du 25 juillet 1826, la mort à l'étranger d'Amélie Riznitch. Cette mort inspira la présente *Elégie*. Le poète envoie la pièce à Delvig, à la demande de ce dernier, qui la fera paraître dans les *Fleurs du Nord pour* 1828, publiées en 22 décembre 1827. Cette pièce, à notre connaissance, n'avait jamais été traduite en français.

Plus j'y pense, plus je vois que mon existence est inséparable de la vôtre ; je suis né pour vous aimer et vous suivre — tout autre soin de ma part est erreur ou folie ; loin de vous je n'ai que les remords d'un bonheur dont je n'ai pas su m'assouvir. Tôt ou tard il faut bien que j'abandonne tout et que je vienne tomber à vos pieds... »

ou encore :

« *C'est à vous que je dois d'avoir connu tout ce que l'ivresse de l'amour a de plus convulsif et de plus douloureux comme tout ce qu'elle a de plus stupide* » etc...

Il s'agit d'un amour de jeunesse dont Pouchkine vient seulement d'apprendre qu'il aurait pu, neuf ans plus tôt, être partagé. Le poète est fou de rage rétrospective : il ne peut y avoir de pire humiliation pour Don Juan que d'avoir laissé échapper le succès. Il a beau flamber de passion pour Nathalie Gontcharova, le feu mal éteint des désirs inspirés jadis par la comtesse Sobanskaïa se ranime, plus violent que jamais : s'il n'a pas su, il y a neuf ans, obtenir les faveurs de la belle comtesse, il faut du moins qu'il les obtienne maintenant : c'est pour lui un point d'honneur, il lui faut réparation, et nous ne saurons jamais ce qu'il entre au juste de vraie passion dans cette tentative de conquête. On a seulement l'impression qu'aucune autre considération ne peut l'arrêter. On retrouve ici chez lui le caractère insatiable et impérieux de la passion qui anime à peu près tous ses héros. Ce qui est certain, c'est que Pouchkine n'a jamais été un de ces hommes chez qui la passion pour une femme doit être exclusive de toute autre flamme.

Ce que dit Albert Camus de Don Juan, à ce propos, s'applique à merveille à Pouchkine :

« *Ce n'est point par manque d'amour que Don Juan va de femme en femme. Il est ridicule de le représenter comme un illuminé en quête de l'amour total. Mais c'est bien parce qu'il les aime avec un égal emportement et chaque fois avec tout lui-même, qu'il lui faut répéter ce don et cet approfondissement... Pourquoi faudrait-il aimer rarement pour aimer beaucoup ?* » (1)

Encore jeune marié, en 1832, Pouchkine fera ouvertement la cour à la belle comtesse Sollogoub, dont Nathalie sera jalouse. A en juger par les lettres de son mari, Nathalie, à tort ou à raison, sera jalouse plus d'une fois, au cours de son mariage avec Pouchkine, qui n'hésite pas, alors, à dénigrer celle qu'il courtise : « *Quel besoin as-tu, petite femme, de rivaliser avec la comtesse Sollogoub ? Tu es une beauté, une belle femme, tandis qu'elle, c'est un squelette* ».

En 1835, il passe quelques semaines à la campagne, où Nathalie

(1) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 97.

a refusé de le suivre. Elle est restée à Pétersbourg. Il est torturé par la jalousie... Mais cela ne l'empêche pas d'écrire à la jeune Alexandra Beckléchova : (1)

Mon ange, comme je regrette de ne pas vous avoir encore trouvée, et comme Eupraxie Nikolaevna (2) *m'a fait plaisir, en me disant* que vous vous prépariez à nouveau à venir dans nos parages ! Venez, *de grâce ; au moins pour le 23. J'ai pour vous trois paniers pleins de déclarations, d'explications et de toutes sortes de choses. On pourra même, à loisir, devenir amoureux. Je vous écris et à côté de moi, sur le côté, Vous-même êtes assise en la personne de Maria Ivanovna* (3). *Vous ne croirez pas combien elle me rappelle le passé,*

Et les voyages a Opotchka

etc. Excusez mon bavardage amical, Je vous baise les mains...

A la demande de sa femme, Pouchkine a accueilli dans son foyer ses deux belles-sœurs, Catherine et Alexandra. Cela finira par une liaison, sous le toit conjugal, entre Pouchkine et Alexandra, liaison qui n'échappe pas aux intimes. Voici comment Sophie Karamzine, le 26 janvier 1837, la veille du duel fatal avec d'Anthès, décrit la famille du poète : « ...*Pouchkine grince des dents et fait sa figure de chat-tigre. Nathalie baisse les yeux et rougit sous le regard ardent de son* BEAU-FRÈRE (4) : *ceci commence à devenir plus qu'or*dinairement *immoral ; Catherine* (5) *dirige sur eux un lorgnon jaloux ; et pour qu'aucune ne manque à jouer son rôle dans le drame, Alexandrine est en coquetterie réglée avec Pouchkine, qui en est* AMOUREUX *sérieusement et s'il jalouse sa femme par principe, — sa belle-sœur c'est par sentiment : — enfin c'est très singulier, et mon oncle Wiasemsky prétend* qu'il voile sa face et la détourne de la maison des Pouchkine. » (6)

On le voit par ces quelques exemples tirés de la vie amoureuse de Pouchkine, s'il y a beaucoup de ressemblances entre le poète russe et le Don Juan traditionnel, il y a aussi quelques différences notables : chez Pouchkine un côté sentimental, élégiaque, qui n'apparaît guère chez Don Juan ; un manque d'assurance,

(1) Alexandra Ivanovna Bekléchova, née Osipova, belle-fille (fille du premier mari) de Praskovia Alexandrovna Osipova. Pouchkine avait jadis partagé ses faveurs avec Alexis Voulf.

(2) Zizi Voulf (baronne Vrevskaïa).

(3) Osipova, la plus jeune fille de Praskovia Alexandrovna ; elle avait alors seize ans, et Pouchkine la courtisait.

(4) D'Anthès, qui va se battre en duel avec Pouchkine le lendemain du jour où écrit Sophie Karamzine.

(5) Catherine Gontcharova, sœur de Nathalie Pouchkine ; elle vient d'épouser d'Anthès.

(6) Lettre inédite en français, conservée à la Maison Pouchkine (Institut de littérature de l'Académie des Sciences) à Léningrad, où elle nous a été obligeamment communiquée.

confirmé par de nombreux échecs, qui empêche Pouchkine d'être un prototype de Don Juan ; une délicatesse de cœur, ou, si l'on veut, une insuffisance d'égoïsme, qui, si elle ne l'empêche pas de tromper, interdit à Pouchkine de faire souffrir l'objet de sa convoitise. Pouchkine est, comme Don Juan, débordant de vie, il aime l'amour, le vin, la bonne chère, la gaîté, mais, à la différence de don Juan, il peut souffrir d'amour, il connaît la tristesse, une angoisse vague, il lui arrive de chercher auprès de la femme « *la meilleure consolation* », il est, selon son expression, l'« *athée du bonheur* ». Quand il épouse celle qu'il aime, il doute s'il la rendra heureuse et ne croît pas lui-même à son propre bonheur. Don Juan ignore ces inquiétudes et ces souffrances, ou ne veut pas les connaître.

Malgré ces différences, Pouchkine a trop de parenté avec Don Juan pour ne pas être tenté par le personnage, qu'il « *sent* » de l'intérieur. Bien souvent le donjuanisme apparaîtra dans son œuvre : dans *Eugène Onéguine*, dans *Le comte Nouline*, dans *Le Maître de poste*, dans *La Roussalka*, etc... Mais il s'agira là d'apparitions furtives ; dans toutes ces œuvres, le don juanisme n'est pas l'essentiel. L'intimité de Pouchkine et de Don Juan devait s'incarner dans un drame purement juanesque, le premier peut-être en Russie, le premier qui compte en tout cas, et presque le seul, drame qui est probablement son chef-d'œuvre.

La Russie n'est pas pour Don Juan un climat hospitalier. Ce n'est ni un pays chaud comme ceux où Don Juan est né et s'épanouit, ni un pays de libertins raisonneurs comme la France, ni un pays de métaphysiciens, où il tourne au Faust, comme l'Allemagne. Sans doute trouve-t-on dans la littérature russe, comme dans toutes les autres, des séducteurs et des hommes à femmes. Il n'est que d'ouvrir *Anna Karénine* ou les *Frères Karamazov*, par exemple, pour s'en convaincre. Mais le héros traditionnel et l'essence même du juanisme n'ont guère inspiré les dramaturges ou les romanciers russes. Le comte Alexis Constantinovitch Tolstoï est à peu près seul, après Pouchkine, à avoir tenté de mettre don Juan sur la scène russe, et les critiques russes ont été souvent peu tendres pour cette œuvre qui fait penser davantage au cabinet de travail de l'écrivain qu'aux lieux où Don Juan inlassablement poursuivait sa quête amoureuse. Le Don Juan de Pouchkine, l'*Invité de pierre*, au contraire, qui est une réussite où respire d'un bout à l'autre l'âme même de l'écrivain, est donc une œuvre singulière et même insolite en Russie.

L'originalité profonde de ce petit drame, par rapport aux Don Juan antérieurs, n'est plus à démontrer. Dans une savante étude, déjà citée, M. Charles Corbet a fait le bilan de ce que Pouchkine doit à ses prédécesseurs et de ce qu'il apporte : « *quelques éléments de tradition, çà et là des imitations et des réminiscences* », — voilà

pour les emprunts. Mais « *les situations sont inventées, et le portrait de Don Juan — comme celui de dona Anna — sont bien des créations authentiquement pouchkiniennes* ». Nous ajouterons volontiers, au crédit de Pouchkine, le personnage de Laura, la Don Juane, plus piquant sans doute et plus spécifiquement pouchkinien que celui de doña Anna, la pieuse veuve du commandeur.

Ce drame si mince (un peu plus de 500 vers), et qui a fait couler déjà beaucoup d'encre, est un des exemples les plus remarquables du *panurgisme* de la critique, tant russe que française. Pendant plus d'un siècle, tout s'est passé comme si les critiques avaient adopté une fois pour toutes l'interprétation du héros formulée par Bélinski, avec beaucoup d'ingéniosité. Bélinski voyait dans le Don Juan de Pouchkine un pécheur converti sur le tard à l'amour véritable par les vertus de doña Anna, et en ceci résidait pour lui le plus cruel des châtiments qu'il devait quitter « cette vie si brève » au moment précis où elle venait d'acquérir « quelque prix » pour lui. Il est merveilleux de constater comme tous les critiques russes, tous les critiques français, sans excepter des docteurs en Sorbonne, l'un spécialiste de Don Juan, comme Gendarme de Bévotte, l'autre russisant de profession comme Emile Haumant, ont repris à qui mieux mieux cette édifiante façon de comprendre la pièce et le héros de Pouchkline, sans prendre la peine, apparemment, de relire le texte avec des yeux neufs.

L'interprétation de Bélinski est sans doute ingénieuse, mais elle ne tient pas devant un examen attentif du texte (1).

Pouchkine et Don Juan sont tous deux des *insatisfaits*. Ils ont beaucoup d'exigences et trop d'esprit critique. Tous deux vivent dans une société où la foi est vive, où l'on a des mœurs et des sentiments religieux que l'auteur et son personnage devraient partager et respecter, mais qui, pour eux, ne sont guère autre chose qu'une pure comédie. Au nom de l'ordre social établi, de l'autorité du souverain, ils supportent bien des contraintes, mais voient clairement les côtés faibles du système. Ils sont profondément irrespectueux et se moquent avec esprit des ridicules de tous et de chacun.

Tout cela explique fort bien leur ironie franche quand c'est possible, souvent dissimulée dans leur for intérieur, mais toujours perceptible. Dans aucune des œuvres de Pouchkine nous

(1) Nous renvoyons ceux que la question intéresse à la *Notice sur l'Invité de pierre*, que nous avons placée en tête de cette œuvre dans notre édition des drames de Pouchkine (*Œuvres complètes*, tome 1, *Drames, Romans, Nouvelles*, Paris, 1953, André Bonne éditeur). M. Charles Corbet, dans l'article déjà cité reprend à son compte notre hérésie, en apportant même un renfort d'arguments. La critique russe n'a pas encore pris position sur notre nouvelle façon de comprendre l'*Invité de pierre*. Mais il semble qu'en France la cause soit entendue.

ne percevons aussi nettement que dans l'*Invité de pierre* cette note ironique, qui revient comme un leit-motiv et qui, nous semble-t-il, n'a pas attiré suffisamment l'attention des commentateurs.

C'est l'ironie d'une âme enthousiasmée d'abord par un idéal mais désillusionnée par une réalité qu'elle ne perçoit que trop bien.

Cette ironie ne s'exprime pas seulement de l'extérieur, par les répliques des personnages, on la devine aussi au plus profond de l'âme du poète, dans les regards qu'il jette sur la vie et la destinée humaine.

Son Don Juan n'est pas du tout un « *illuminé en quête de l'amour total* » ; non seulement il ne nourrit pas un amour idéal, d'essence religieuse, pour doña Anna, mais il est complètement incapable d'un tel sentiment. Ses innombrables maîtresses lui servent presque exclusivement à satisfaire une insatiable sensualité, et un appétit de nouveauté sans cesse renouvelé. Tout le reste, sa délicatesse d'âme, ses discours si touchants, ce sont des moyens de séduction qui ne changent rien à l'affaire : tout cela ne sert qu'à mieux appâter la proie. Pour lui, l'amour a peut-être été autrefois ce sentiment idéal dont il parle si bien, mais un tel amour, son exigeante nature n'a jamais trouvé à le satisfaire sur cette terre. S'il en a gardé peut-être la nostalgie, il n'est pas assez naïf pour s'attendre encore à le rencontrer. Il y a renoncé à tout jamais. Mais cette « *comédie de l'amour* » que les femmes jouent inconsciemment avec lui, qu'il joue très consciemment avec elles, n'en continue pas moins à l'amuser prodigieusement et il occupe toute sa vie à ce jeu, qui l'intéresse exclusivement. Pourtant, c'est l'une de ses originalités, ce Don Juan qui se joue ainsi des femmes nous séduit nous aussi, au lieu de nous indigner. Ce n'est pas étonnant : l'auteur est fatalement le complice d'un personnage qui lui ressemble trop.

Dans les Don Juan antérieurs, le héros est représenté plutôt comme un homme antipathique, parfois franchement odieux.

Si nous considérons, par exemple, le héros de Molière, nous constatons que le Don Juan français est intelligent, professe des vérités qui nous séduisent, critique avec esprit quelques idées reçues, et profère, concernant l'hypocrisie et les hypocrites, des sarcasmes que nous approuvons fort et pour lesquels nous avons envie de lui exprimer notre assentiment ; mais il détruit tout, l'instant d'après, en manifestant, avec un cynisme insurpassable, une hypocrisie aussi révoltante que celle qu'il attaque.

Il est hardi, intrépide, fidèle à sa parole de gentilhomme dans les affaires d'honneur, mais à ce point sans cœur, impitoyable, si dur et si grossier dans les ruptures avec ses victimes, lorsque ruse et hypocrisie sont devenues superflues, que l'homme le moins tendre éprouve quelque indignation, même s'il admire le

savoir-faire de Don Juan et même cette supériorité que lui assure une absence totale de remords et de préjugés.

Pour ce qui est de ses victimes, Molière nous les montre tantôt confiantes et naïves, tantôt profondément amoureuses et malheureuses. Aussi, malgré toutes ses qualités (esprit critique, courage physique, éloquence), Don Juan est-il peu sympathique, du fait que dans toute la pièce nous voyons clairement les conséquences regrettables de sa conduite : les chagrins et les désespoirs des femmes séduites, la colère impuissante de leurs soupirants, l'indignation des familles des femmes « *déshonorées* », ou de la famille du séducteur lui-même, et les désagréments financiers, plus prosaïques, qu'il cause à ses créanciers.

Pourquoi n'éprouvons-nous pas semblable antipathie pour le Don Juan de Pouchkine ? Il a tué le commandeur, le frère de Carlos, Carlos lui-même. Sous un nom d'emprunt, il s'apprête à séduire, sur le « tombeau altier » de son mari, la femme qu'il a lui-même rendue veuve. Tout cela nous prévient peu en sa faveur. Et pourtant Don Juan ne nous est pas odieux.

Nous connaissons mal les circonstances de la mort du commandeur :

« *Il est venu s'embrocher sur ma lame et mourut*
Comme une libellule épinglée... »

nous apprend Don Juan. Mais lequel avait provoqué l'autre ?

Pour Laura nous sommes incidemment informés, en présence de Carlos, « ... que Juan, lui, a tué son frère loyalement,
En duel ».

Il est manifeste, d'après la scène à laquelle nous assistons, que le duel entre Juan et Carlos était inévitable, et survient uniquement à cause de l'impatience de Carlos. Si ce dernier est tué,

« *C'est bien lui qui l'a voulu.* »

Du reste, ce Carlos est plutôt un peu simple, jaloux du meurtrier de son frère, et nous inspire peu de sympathie. Il ne mérite pas l'estime, même de commande, qui irait au vengeur désintéressé d'un frère, et sa mort nous laisse indifférents.

Les « victimes » féminines du héros, pareillement, ne nous inspirent pas de pitié superflue. Laura, semble-t-il, se fait peu d'illusions sur Juan, elle l'« aime » tel qu'il est, mais quand il n'est pas là, elle ne perd pas son temps et le passe joyeusement en compagnie d'autres soupirants. Elle dit à Carlos qu'elle l'aime, mais lorsque Don Juan lui demande :

« *Et cela fait longtemps que tu l'aimes, Laura ?* »

elle répond sans sourciller :

« *Qui? Tu rêves, je crois!* »

Laura est la digne élève de Don Juan.

Quant à doña Anna, tout d'abord, en veuve inconsolable, elle nous touche presque. Mais nous sourions bientôt, lorsque nous la voyons, semblable à la matrone d'Ephèse, se laisser consoler assez rapidement. Don Juan la séduit habilement, mais facilement. Si la veuve elle-même (« ô veuves ! Vous êtes toutes pareilles ! ») pardonne tendrement au meurtrier de son époux, ce n'est pas à nous de l'accabler.

Dans l'*Invité de pierre*, pas de père indigné, pas de frères vengeurs (Carlos soupe, au lieu de pourchasser Don Juan). Nous ne voyons que des « victimes » parfaitement en état de se défendre, mais qui, au fond, ne demandent pas mieux que de succomber.

Pouchkine, visiblement, s'est inspiré du modèle livré par la légende, mais avec beaucoup de complaisance envers un héros qui lui ressemble. C'est aller trop loin, cependant (nous l'avons dit), que de voir dans son amour pour doña Anna un sentiment « sincère, pur, ennoblissant ».

Le Don Juan de Pouchkine cède le pas à celui de Molière pour le cynisme et comme « esprit fort », mais tous deux sont sensuels, luxurieux, et surtout il se mêle à leur passion de la femme un plaisir de nature intellectuelle : ils éprouvent à séduire une grande jouissance, grâce avant tout à leur imagination voluptueuse.

Dans leur besoin de la femme, les voluptés qu'ils se promettent et celles dont ils se souviennent comptent peut-être davantage que la réalité de la possession. Et c'est précisément ce caractère intellectuel de la jouissance qui exige un perpétuel changement de l'objet et des circonstances de la séduction.

S'il y a quelque rival en perspective, l' « amour » de Don Juan ne sera que plus violent, Parfois, la seule pensée de l' « autre » peut éveiller le désir. Le corollaire d'une telle façon de comprendre l'amour est l'incapacité d'éprouver un attachement durable et exclusif, et de faire preuve de l'abnégation qu'exige l'amour véritable.

Après d'innombrables liaisons, avec sa profonde connaissance des femmes de toutes conditions, des plus différentes par le caractère ou l'intelligence, pour lesquelles, à vrai dire, il n'a pas grande estime, la question se pose-t-elle de savoir s'il est encore capable d'aimer vraiment et profondément ? Nous ne le croyons pas. On ne mène pas impunément si longtemps la vie qu'a menée Don Juan. Il est trop endurci. Il ne peut pas retrouver comme un Villon, une sorte de candeur qu'il n'a jamais connue, et que l'âme croyante de Villon, en fait, n'avait jamais tout à fait perdue. On ne retrouve pas plus la fraîcheur d'âme nécessaire à l'amour après de trop longs désordres, que l'innocence du cœur ou la

naïveté de l'esprit après certaines expériences. A tout le moins faudrait-il pour cela des motifs puissants et nouveaux, que nous n'apercevons nullement dans le cas du Don Juan pouchkinien. Il n'y a rien de plus étranger à la passion amoureuse ordinaire que la passion de Juan. S'il y a chez lui de la sincérité, c'est bien plutôt celle de l'orgueil que celle de l'amour. Les tendances profondes du tempérament sensuel et volage de Don Juan se trouvent en conflit permanent avec l'ordre social : de là, d'un côté, une constante hypocrisie pour satisfaire toutes ses tendances sans trop de risque, — et, de l'autre, des accès de sincérité inhabituelle, pour enlever, ne fût-ce qu'un moment, le masque pesant de l'hypocrisie. Le Don Juan de Pouchkine, à l'image de son créateur, a besoin de sincérité, comme l'homme qui nage entre deux eaux a besoin d'air. Il est heureux quand il peut se montrer tel qu'il est. Le principal rôle de Leporello n'est pas un rôle de domestique, mais celui d'un homme à qui on peut parler sans retenue ni crainte, avec qui on se sent parfaitement à l'aise. Juan est hypocrite mais il aime la vérité. C'est le monde extérieur qui l'oblige à feindre. L'hypocrisie correspond beaucoup plus chez lui à l'instinct de conservation, qu'à une tendance naturelle.

Le drame de Don Juan est ici le drame de tout homme sincère, tenu de louvoyer au milieu des contraintes sociales, pour rester fidèle à lui-même (et, parfois, il est vrai, à ses vices). Nous constatons tous, comme Juan, une certaine dose d'hypocrisie dans la structure de la société, dans la vie de chacun de nous, et nous éprouvons par suite une certaine sympathie à le voir jeter le masque et braver ouvertement le « confort moral » d'autrui.

Ce drame est aussi, plus particulièrement, le drame de Pouchkine. Rappelons que l'*Invité de pierre* fut écrit pendant les fiançailles de l'écrivain, époque à laquelle celui-ci eut à se colleter sérieusement avec les préjugés de la société, et en particulier, de sa future belle-famille. On critiquait son passé et on était sceptique sur son avenir. Il saisit l'occasion de s'exprimer par la bouche de Don Juan : « Oui, j'étais libre-penseur, débauché, mais maintenant, je connais l'amour, et je demande le droit d'aimer. » Mais là s'arrête la ressemblance entre le poète et son héros. Juan est beaucoup plus endurci que Pouchkine : il ne s'apprête pas à se marier et ne manifeste aucune intention de s'amender. Pouchkine donne à ses héros tout ce qu'il peut donner de lui-même, mais il respecte leur personnalité. Son Don Juan est un compromis entre le type donné par la tradition littéraire et l'auteur lui-même.

L'*Invité de pierre* ne peut être le drame de l'amour, mais plutôt l'éternel drame pouchkinien de la passion insatiable et insatisfaite : l'ambition dans *Boris Godounov*, l'avarice et la soif du pouvoir que procure l'or dans le *Chevalier avare*, l'envie et le besoin d'avoir la première place dans *Mozart et Salieri*, et enfin,

dans l'*Invité de pierre*, la passion de la séduction, et non l'amour idéal, « sous l'aspect d'un culte, d'une religion ».

Il n'est pas sans intérêt de souligner un trait purement pouchkinien du caractère de Don Juan, le mépris de la mort, qui, selon toute probabilité, a induit en erreur beaucoup de critiques. Ils ont pris pour argent comptant un « amour » pour lequel on sacrifie si hardiment sa vie.

Chez Tirso de Molina, chez Molière, Juan ne méprise pas du tout la vie et ses plaisirs, et ne brave pas la mort sans raison. N'ayant aucun désir de mourir, le héros de Molière demande au contraire :

« *encore vingt ou trente ans de cette vie-ci.* »

Pouchkine, lui, par sympathie pour son héros, lui a donné l'insouciance devant la mort que notre auteur a montrée, non seulement dans ses œuvres, mais encore dans sa vie. Comme le héros du *Coup de pistolet*, le jeune Pouchkine, se battant en duel, « *se tenait sous la menace du pistolet, choisissant dans sa casquette les cerises mûres, et recrachant les noyaux* ».

Pour Juan, pareille insouciance n'est pas inutile, et Pouchkine l'exploite avec art, en en faisant un moyen supplémentaire de séduction.

Il est certain que Juan disant :

« *Et qu'importe la mort ?*
Pour la douceur d'un instant d'entretien
Sans murmurer je donnerais ma vie. »

touche profondément le cœur de doña Anna. Et ces paroles, Don Juan les dit ici d'une manière particulièrement persuasive, d'autant qu'il est deux fois sincère, bien plus et bien moins que ne le soupçonne doña Anna : non seulement il risquait d'être vu et pris en venant chez elle, mais il y a donné rendez-vous à la statue du commandeur, qui a répondu à l'invitation. Il le sait, il l'a vu. Et si « esprit fort » qu'il soit, il ne peut pas être venu sans éprouver le sentiment trouble, inquiétant, que le commandeur est en tiers entre doña Anna et lui. Une menace latente, une menace de plus, et, tel que nous connaissons le héros pouchkinien, une volupté de plus, qui met à son comble « *la douceur d'un instant d'entretien* ». Le Don Juan de Pouchkine est assez libertin pour ne pas trop craindre l'enfer. Mais si le héros court à sa perte (qu'il a deux raisons pour une de redouter) avec volupté, c'est qu'il trouve auprès de son adorable veuve une volupté accrue dans le sentiment du « *risque suprême* ». Nous voyons ainsi jusqu'où peut le conduire sa passion : comme celle de ses frères en Pouchkine, elle est totale et ne recule pas devant

la mort. On peut dire par là que Pouchkine nous donne un Don Juan à l'état pur, le Don Juan absolu.

Contrairement à Molière, dont le héros est un personnage de comédie, Pouchkine a préféré faire du sien un personnage de tragédie : la présence constante du destin, de la mort, le son rendu par les échos du passé irréversible, du futur *post-mortem*, dont le sentiment joue un tel rôle chez les héros de Pouchkine, autant d'éléments du tragique pouchkinien, tel que nous le retrouvons dans ses autres pièces. Il y a par exemple dans la sensualité effrénée de Juan, qui brûle de se satisfaire jusque par-delà le tombeau, une grandeur qui dépasse de loin l'éloquente hypocrisie de la séduction : il y a des discours qui ne s'inventent pas sans une part de sincérité, sans que l'être profond y soit pour quelque chose.

Il est difficile de dire jusqu'à quel point Juan répondant « *La mort !* » à la question : « *Qu'exigez-vous de moi ?* » emploie seulement un moyen conscient de séduction, et jusqu'à quel point cette réponse est inconsciemment sincère. C'est que, s'il n'*aime* pas *vraiment* doña Anna, il aime vraiment « l'amour » et l'aime à en mourir. Voilà pourquoi son jeu ne saurait être une pure comédie, mais un complexe d'hypocrisie, de sincérité, et de sensibilité tragique.

Le Don Juan de Pouchkine, comme celui de Molière et de Mozart, meurt victime de la statue du commandeur. Je doute fort que Pouchkine, lui, ait eu en vue de « *punir* » son héros. Mais il fallait que sa passion apparût comme capable de braver la mort elle-même. Point n'est besoin en tout cas d'un amour « *idéal* » pour que la « *punition* » soit terrible. La mort peut arriver au moment le plus inattendu, lorsqu'elle est le plus redoutable (voir le *Coup de Pistolet* ou *Hernani*). C'est une constatation, ce n'est pas une démonstration morale. L'allure de châtiment de la fin de la pièce est beaucoup plus nette chez Molière que chez Pouchkine.

***

Comme chez Tirso de Molina, Don Juan ne dédaigne pas les femmes de petite vertu, les séduit comme les autres, et tue ses rivaux. Nous voyons chez Pouchkine, jadis amoureux des actrices et des élèves du Conservatoire, un Don Juan passionnément préféré par une de ces femmes qui en agissent avec les hommes comme lui-même agit avec les femmes : entre les diverses « Laura » et Don Juan, il existe une certaine complicité. Avec elles et comme elles, Juan n'exige pas une fidélité qui serait ici ridicule, mais une préférence inconditionnelle : cette préférence accordée par une jeune fille « expérimentée » n'est pas moins flatteuse d'un certain point de vue que l'amour d'une veuve « fidèle ».

Nous nous sommes efforcé de montrer la complexité du caractère de Don Juan chez Pouchkine. Celui-ci a prêté encore un

autre trait de son propre caractère : une insouciance d'enfant, la joie de vivre, une complète absence d' « importance ».

C'est une légèreté puérile de nature à peu près semblable que Marina, dans *Boris Godounov*, reproche à Grigori, lorsqu'il avoue qu'il n'est pas Dimitri. C'est la même légèreté, la même insouciance que, dans *Mozart et Salieri*, Salieri reproche à Mozart. C'est elle encore que, dans *Le coup de pistolet*, Silvio ne peut supporter chez le comte, son adversaire. C'est l'insouciance, la légèreté dont Pouchkine a donné tant d'exemples dans sa jeunesse, voire jusqu'à la fin de sa vie.

Comment cet homme si léger, si gai, si insouciant aurait-il conscience, en suivant son instinct, de mal faire et de mériter le châtiment suprême ? S'il est châtié, il ne l'est pas plus ni autrement que les autres hommes, même les plus vertueux. La mort est pour lui une chose toute naturelle, nullement effrayante. Il faut voir Don Juan (pour la première fois) face à face avec un rival de même rang social que lui, c'est-à-dire sur pied d'égalité, à risques égaux, en présence de la femme qu'ils désirent tous les deux, puis seul avec cette femme, entre le cadavre encore chaud de ce rival, dont il faudra se défaire avant l'aube, — et le lit de la femme. Dans cette situation neuve et hardie, y a-t-il chez notre héros le moindre effroi, la moindre crainte sacrée ? Non point. Don Juan et Laura parlent comme si de rien n'était, du mort, de son amour, de leur propre amour ; ils plaisantent sur leurs infidélités et quand le rideau tombe, ils vont s'étreindre. Tout cela est indiqué ou exprimé avec un naturel, une discrétion, un abandon à la fois, qui font de ce moment de la pièce un des sommets du théâtre tragique.

Juan, dès cette scène, évolue en dehors de notre monde quotidien. Nous oublions absolument le grand d'Espagne pour ne plus voir que l'incarnation d'une passion dévorante, qui continue à brûler en présence d'un mort et rêve de brûler encore après la mort lorsqu'à la femme aimée (une autre, en l'occurence) Don Juan déclare :

Puissiez-vous venir
« *Frôler ma pierre tombale de votre pied léger,*
De votre vêtement... »

Car la passion de Don Juan, comme celle de l'auteur, et en cela il est bien russe, ne connaît pas de frontières, pas même la mort (1).

ANDRÉ MEYNIEUX.

(1) Les citations de lettres et l'élégie à Amélie Riznitch sont extraites du tome III *(Autobiographie, Critique, Correspondance)* des *Œuvres complètes* de Pouchkine, publiées par André Meynieux, tome qui paraît aux éditions André Bonne en même temps que le présent numéro de la *Table ronde*. Les citations de poésies et d'*Eugène Onéguine* figureront dans le tome II, en préparation.

L'ombre d'un séducteur

Kierkegaard et Don Juan.

Tous les mythes induisent des rêves et suscitent de la vie réelle — ou bien ils ne seraient pas des mythes. Mais entre tous, le mythe de Don Juan, le mythe du Séducteur, apparaît investi d'une exceptionnelle puissance de séduction. Il a donné lieu à de bien curieuses tentatives d'incarnation — au sens littéral — du héros mythique, dont certaines réussies jusqu'à l'improbable.

Ne trouvons-nous pas une tentative de ce genre chez Kierkegaard ? On sait que le thème du Séducteur est un des pôles de sa réflexion. La pensée existentielle de Kierkegaard se développe moins par construction de concepts que par foisonnement à partir d'un petit nombre de situations concrétisées en des figures-archétypes, lesquelles, historiques ou imaginaires, appartiennent également à l'ordre du mythe ; et Don Juan est l'une de ces figures — à côté d'Abraham, de Job, de Socrate, et du conseiller Wilhelm. Davantage, auditeur inlassable, sa vie durant, du *Don Giovanni* de Mozart, il s'en avoue, dans son Journal, diaboliquement possédé. Les masques (fût-ce celui de Mandrin ou d'Harpagon...) fascinent son besoin de métamorphose par ce qu'ils représentent de possible vertigineux, et il se fabrique le masque de Johannès « surnommé le séducteur ». Le philosophe Kierkegaard relève-t-il alors du cas Don Juan, y a-t-il lieu de verser certains aspects de sa pensée, ou certains épisodes de sa carrière, au dossier du mythe ? C'est ce problème que je voudrais ici contribuer à éclairer, parce que d'aucuns ont été surpris de l'absence, dans un essai consacré à la figure mythique de Don Juan (1), de toute référence à l'auteur du *Journal du Séducteur*.

***

Inutile de mettre une fois de plus sous le microscope l'affaire usée des malheureuses fiançailles avec Régine Olsen. D'abord parce qu'elle est au fond aussi peu donjuanesque que possible (Kierkegaard peut bien rompre, mais il est incapable de quitter),

(1) *Le Cas de Don Juan*, Ed. du Seuil, 1953.

ensuite parce qu'un philosophe, même « existentialiste », ne saurait être réduit à ses petits événements personnels, et qu'il y a grand péril à croire l'expliquer par eux. L'obsession donjuanesque de Kierkegaard doit plutôt être rapportée à la conception des stades d'existence, telle qu'elle s'élabore au niveau de *L'Alternative* et des *Etapes sur le Chemin de la Vie*.

Chacun des trois stades — l'esthétique, l'éthique et le religieux — est une manière d'organiser systématiquement l'existence, de faire de la vie une vie d'homme unifiée, pourvue d'un sens. A chacun correspond une figure-archétype : le saint de la quotidienneté pour le religieux, l'époux (sous les traits du conseiller Wilhelm) pour l'éthique, et pour l'esthétique Don Juan.

L'interprétation kierkegaardienne de Don Juan, nous la trouvons dans les pages de *L'Alternative* consacrées à *L'Erotisme Musical*, où le commentaire de l'opéra s'élargit peu à peu en une vue d'ensemble du mythe. Peu importe ici qu'on y relève, à côté de remarques singulièrement pertinentes, des erreurs — notamment sur le rapport du Don Juan musical aux autres. Un passage capital, qui pousse assez avant l'intelligence de l'opéra et du mythe, oblige à citer un peu longuement :

« *La sensualité apparaît dans toute sa puissance au moment où l'esprit se dégage de la matière... La sensualité, plus forte que jamais, s'éveille à présent dans toute sa richesse, dans toute sa joie et toute son allégresse... Don Juan donc est l'expression du démoniaque, déterminé en tant que sensualité... C'est avec Don Juan que la sensualité a été conçue comme principe pour la première fois ; aussi, l'érotisme est-il déterminé ici par un autre attribut, — il est séduction... Donc : Don Juan est séducteur, son érotisme est séduction. Voilà ce qui a beaucoup de sens, si on le comprend bien, et peu, si on le conçoit d'une façon obscure... Il faut une certaine conscience et une réflexion particulière pour faire un séducteur, et, dès qu'elles sont réunies, parler de finesses, d'artifices et d'assauts rusés peut se justifier. Cette conscience fait défaut à Don Juan. Il ne séduit pas mais il désire, et ce désir a un effet séducteur ; c'est jusqu'à ce point-là qu'il peut séduire. Il jouit de l'assouvissement du désir ; dès qu'il en a joui il cherche un nouvel objet, et ainsi de suite. Il trompe donc réellement, mais pas en projetant d'avance sa tromperie... Donc, si je continue à appeler Don Juan un séducteur, je ne me l'imagine pourtant pas du tout comme quelqu'un qui forme ses projets sournoisement et calcule, avec ruse, l'effet de ses intrigues ; c'est par la génialité de la sensualité qu'il trompe, et comme s'il en était l'incarnation. La réflexion lui fait défaut ; sa vie est mousseuse comme le vin avec lequel il se fortifie, émue comme les sons qui accompagnent son joyeux repas, il est toujours triomphant. Il n'a besoin d'aucun préparatif, d'aucun plan, d'aucun temps, car il est toujours prêt... Mais la parole ne peut pas exprimer cette force, cette puissance, —*

la musique seule peut nous en donner une idée... Quelle est cette puissance ? — Personne ne saurait le dire ; même si je posais la question à Zerline avant qu'elle aille au bal : quelle est donc la puissance qui t'attire vers lui ? elle me répliquerait : on ne le sait pas » (1).

Bon portrait du Séducteur. Mais ce portrait n'explique pas le choix de Don Juan comme héros du stade esthétique. Un tel choix exige qu'on fasse de l'érotisme le moyen même, et le signe de l'organisation esthétique de l'existence. C'est ce que fait Kierkegaard, mais il faut bien avouer qu'ici le portrait tout à l'heure si clair se brouille. Le Johannès qui, au banquet des *Etapes* (*In Vino Veritas...*), se qualifie lui-même d'érotique, n'en est déjà plus que la caricature renvoyée par un miroir déformant. Celui du *Journal du Séducteur* n'en est plus que l'ombre inconsistante, non pas incarnation mais désincarnation de Don Juan.

Comment s'en étonner, si l'on se souvient que, selon les exigences profondes de la pensée kierkegaardienne, l'existence esthétique ne saurait justement se résumer dans l'érotisme ? Ce qui constitue l'existence esthétique, ce n'est pas le désir dans sa spontanéité, c'est une distance « poétique » mise entre l'homme et son monde (« *Le poète* », dit très bien M. Jean Wahl, « *aime parler loin de l'instant* »). C'est un refus dilettante de participer, une désinvolture souriante, une absence enfin d'*intérêt*, au sens très fort que Kierkegaard donne à ce mot, et qui lui fera par exemple, dans *Le Concept de l'Angoisse*, dire (avec l'étonnante acuité de flair moral et religieux qui est la sienne) que la psychologie, lorsqu'elle traite du péché, le fait *esthétiquement*, avec une curiosité pleine de loisir qui dénonce suffisamment qu'elle ne prend pas part, ni parti.

Il entre dans la manière esthétique de vivre beaucoup de ce mauvais usage de l'ironie que Kierkegaard appelle l'ironie romantique, pour en distinguer la socratique. « *L'ironie* », écrivait-il dans sa thèse sur *Le Concept d'Ironie* « *possède une liberté absolue. Libre des soucis de la réalité, elle l'est aussi de ses joies et de son bonheur ; car du fait qu'elle ne reconnaît aucune valeur plus élevée qu'elle-même, elle n'est plus dans les conditions voulues pour recevoir le bonheur, ce don par lequel un être supérieur comble les aspirations d'un être inférieur. Mais cette liberté, c'est tout ce que l'ironie désire. C'est pourquoi elle est toujours sur ses gardes, pour éviter — ce qu'elle craint par-dessus tout — de se laisser imposer par telle ou telle sensation. Car ce genre de liberté est la condition requise pour pénétrer sur le plan de l'existence poétique, et c'est précisément l'exigence essentielle de l'ironie, qu'il faut mener une existence poétique.* »

(1) Traduction Prior et Guignot, Gallimard éd.

Mais ce genre de liberté ne peut sans contresens être attribué au Don Juan de *L'Erotisme Musical.* Il ne peut être attribué au Don Juan du mythe. Si le Séducteur à tout moment se libère, par la rupture, des chaînes où une passion allait l'entraver, ce n'est pas qu'il gouverne du dehors ses aventures avec la complaisance d'un esthète guetté par l'ennui, c'est au contraire parce qu'il s'y donne fougueusement tout entier. Cet homme très surveillé, car la carrière d'Aventurier demande beaucoup de maîtrise, est néanmoins d'une spontanéité entière. Il ne se regarde pas dans les glaces. Il ne se raconte pas à lui-même. Il ne tient pas de journal. L'existence esthétique ne peut avoir pour héros qu'un faux séducteur, dont il n'est d'ailleurs pas difficile de préciser la figure : le dandy, cet élégant péroreur, grand dépensier, volontiers d'une excentricité alcibiadesque, qui construit sa propre image dans les cafés, les salons et les groupes estudiantins. Le dandy que Kierkegaard fut dans sa jeunesse, et qu'il n'a jamais réussi à dépouiller complètement.

Rien alors de plus anti-donjuanesque que ce Johannès dont Kierkegaard, avec le *Journal du Séducteur*, prend le masque, en partie pour se déconsidérer aux yeux de Régine Olsen après la rupture, en partie certainement pour un motif plus profond qui répond à une constante de sa personnalité.

L'assommant discoureur que ce Don Juan de fumée ! On se demande comment une Cordélia pourrait lire sans bâiller les épîtres alambiquées dont il la gratifie. Toujours ennuyeux (et le mot est faible...), il est parfois grotesque, car ce cérébral si calculé a des naïvetés plaisantes, comme de se comparer à un fleuve... Cette stratégie laborieuse, trop minutieusement réfléchie, d'ailleurs souvent illusoire ou farfelue, le Séducteur (avec un grand S) n'en eut jamais besoin. Dans ses meilleures moments, elle fait songer à Lovelace ou à Julien Sorel, voire au Disciple de Paul Bourget, dans ses plus mauvais à du bla-bla-bla pur et simple — à Don Juan, jamais. Kierkegaard aurait-il oublié que selon Kierkegaard le Séducteur n'a que faire de plan ni de temps ?

En tout cas son Johannès sait trop sa « *méthode* » en amour, et s'en sait trop gré, pour réussir auprès des femmes. Comme il connaît son don Juan sur le bout du doigt, il se flatte d'être lui aussi l'artiste des commencements érotiques, mais nous ne voyons rien, dans ses manœuvres lentes et compliquées avec Cordélia, qui ressemble à la conquête instantanée de Zerline. Quel mal il se donne, quand Don Juan n'a qu'à paraître... Le Séducteur ? Plutôt le Roué. « *L'érotique* », dit Johannès au Banquet, « *est seul à connaître la volupté de jouir de la tromperie sans être trompé* » : le Séducteur ne jouit pas de la tromperie, mais de l'aventure. Le champagne donjuanesque dont *L'Alternative* parlait avec bonheur, le voici bien éventé.

Pour tout dire, la lecture de ce *Journal*, qui devrait être échauffante, est tout le contraire, et il nous est impossible de croire que le feu glacé de cette tactique et de ces missives puisse susciter chez Cordélia un quelconque éveil érotique ; il y a plutôt là, je le crains, de quoi geler net sa « féminité » naissante. Le lecteur, en tout cas, cherche en vain, dans tel passage assez appuyé sur les baisers, de quoi s'exciter un peu l'imagination : audaces factices d'un intellect qui tourne à vide sans que le reste suive, tout cela demeure sec et froid et inconsistant comme les idées privées de la chair de l'expérience. A la place de ce qu'il faut pour être Don Juan, Johannès a un cerveau. « *J'ai renoncé* », dit le « jeune homme » du Banquet, « *à tout amour, car ma pensée est tout pour moi* ». Johannès a tout l'air d'avoir fait de même.

Aussi bien le bout de l'oreille se montre, et l'impuissance foncière du dandy à être le Séducteur se révèle, dans le propos, impensable chez Don Juan, de « *tenter une jeune fille sans souci de la prendre* ». Prendre ? Le Séducteur n'a jamais projeté autre chose. Impuissance à être Don Juan, pour ne pas dire (mettons les pieds dans le plat) impuissance tout court, cette impuissance que certains analystes ont cru absurdement déceler chez l'homme des mille et trois. Le Catalogue ne peut manquer d'angoisser Johannès, bien qu'il affirme, au Banquet, que s'impose à l'érotique tel qu'il le conçoit « *la volonté d'aimer autant de femmes que possible* ». Pas si facile, à le bien entendre.

Il y a bien, dans le *Journal du Séducteur*, la nuit de la fin, cette nuit de septembre qui veut nous donner à entendre que, ses fiançailles rompues, Cordélia... Mais voici tout d'un coup notre discoureur si peu loquace là-dessus qu'on est bien forcé de concevoir des soupçons. « *J'ai écrit tantôt* », note-t-il complaisamment dans le *Journal*, « *une lettre d'amour pour un tiers. J'y prends toujours grand plaisir* ». Pardi, cela n'engage à rien, mais on imagine mal Don Juan dans cette singulière posture, Don Juan aimant par personne interposée, et se contentant (comme dit encore M. Jean Wahl), de l'odeur des mets. « *Tandis que Don Juan séduit et jouit, Leporello ne fait que noter l'heure, l'endroit et le signalement de la belle* » (1). Johannès ressemble plus à Leporello qu'à son maître. Sa spécialité c'est la filature.

En somme Kierkegaard, s'il a donné du *Don Giovanni* un commentaire valable, n'a pas ajouté de pierre à l'édifice du mythe. A-t-il d'ailleurs vraiment pris Johannès pour un avatar de Don Juan ? Relisant *L'Erotisme Musical*, on en doute. Et l'invention du personnage d'Edouard, le soupirant maladroit de Cordélia, dont Johannès sert les gauches approches pour le mieux berner ensuite, la substitution d'un trio au couple Séducteur — « vic-

(1) Kierkegaard, *Journal*, trad. K. Ferlov et J. J. Gateau.

time », serait, du point de vue du mythe, une erreur presque incroyable de sa part. Il est plausible que le masque qu'il se fabrique l'entraîne consciemment loin de don Juan.

Quoi qu'il en soit, dès qu'il laisse le commentaire pour la création, le mythe se dissout. Plaquée sur une affabulation à laquelle elle reste extérieure, telle réminiscence des données de ce mythe tourne à sa parodie. Ainsi la démonie de Don Juan, cette constante, à la signification profonde, du héros qui a jeté son défi à l'Ordre, n'est-elle plus ici que le démoniaque, autre nom qu'un esthétisme à fleur d'âme. « *Le démoniaque ! mais nos fiançailles le furent, du fait même qu'elles ne donnèrent pas ce qu'on entend communément par là. Elles l'ont sauvegardé justement parce que leur apparence contredisait leur vie secrète* » (1) ; vraiment, c'est se contenter de peu, et le mythe n'a garde de traiter le Diable avec une pareille légèreté. De même l'éthique de la rupture, essentielle à l'Aventurier, ne trouve dans la stratégie trop savamment perverse des fiançailles que sa propre singerie. Johannès n'est pas plus Don Juan que ne l'est Lovelace.

Il est plus facile d'être un commentateur qu'un créateur de Don Juan. Mais après tout, le sérieux de Kierkegaard est ailleurs, hors du mythe du Séducteur et de sa séduction, hors des prestiges gangrenés du dandysme. Car, dira le *Traité du Désespoir*, « *jugée du point de vue chrétien, toute existence de poète est péché : chanter au lieu d'être, se rapporter au vrai et au bien par le moyen de la fantaisie au lieu de s'efforcer existentiellement d'être vrai et bon.* »

MICHELINE SAUVAGE.

(1) *Journal du Séducteur*, trad. J. J. Gateau.

Les méprises de l'affectivité

I. — *La méprise de la douleur.*

J'ai beaucoup travaillé, en partie sur les conseils et avec l'encouragement de René Leriche, sur la question des origines de la douleur, en qui j'ai cru découvrir justement une méprise de l'affectivité de très large signification comme de très ancienne *institution*. Car c'est une méprise institutionnelle. L'organisme s'est très laborieusement employé pendant des milliers de siècles à se méprendre ici d'une manière parfaite. C'est-à-dire qu'il a fait la douleur en croyant faire autre chose. Et cette autre chose, il l'a fort bien faite, avec la seule pénétration, mais infiniment directe, qu'on peut supposer chez un être infiniment simple, le sentiment pénétrant, enraciné dans la plus humble vie par une expérience continue, que l'action des agents extérieurs croît en raison de leur proximité et diminue en raison de leur distance. Il le sent, en effet, comme nous (dès qu'il sent quelque chose) dans le simple contact : car celui-ci même peut être plus ou moins intime c'est-à-dire plus ou moins proche, c'est-à-dire encore établi à diverses distances : ces distances sont assurément infimes (le terme même contact de semble les nier) mais elles existent intensément pour la peau.

Disons mieux qu'elle les a fait exister pour elle (qui l'aurait fait ?). Et la multiplication de ces intervalles avait pour elle un tel prix, qu'elle en a poussé l'établissement à des limites presque infinitésimales : à la pointe des doigts, par conséquent aux limites elles-mêmes extrêmes où un corps touche, c'est-à-dire agrippe ou se défend, von Frey en a mesuré dix mille : on entend bien, dix mille passages entre l'impression et l'irritation, dix mille avis sur les variables distances de l'agent et les variables imminences de son action. On reconnaît là le mécanisme d'un sens, le premier des sens et du reste leur modèle commun : le sens tactile. Le sens restera toujours une construction organique destinée à nous donner l'avis inaffectif d'une action affective encore éloignée et à nous faire connaître l'imminence de cette dernière dans les variations inaffectivement intensives de cet avis.

Or, sans doute, la simplicité de la construction, comme il convenait à des animalcules, est extrême ; (il ne s'agit que du

développement naturel d'une *aptitude* de réactivité par un fonctionnement que favorisent les intérêts les plus constants et les plus profonds de la vie) ; mais l'étroitesse de la combinaison est aussi d'une évidence criante. Le mal que l'être vivant voulait éviter en le prévenant, il le multiplie dans l'instrument de prévention qu'il s'en donne ; il ne pouvait, en effet, évidemment rendre ainsi sa sensibilité infiniment plus vive aux agents quelque peu distants sans la rendre aiguë à leur action proche et surtout intime. Ceux-ci deviennent *blessants.* Ils n'avaient suscité jusqu'alors qu'un réflexe de défense uniquement bénéfique et dont l'être vivant n'avait aucune raison de se garder ; ils vont dès lors provoquer une *douleur* qui souvent inhibe et contrarie la défense, qui jamais ne la sert et ne la renforce, et qui elle-même, au contraire, va susciter un réflexe de défense invincible. Voilà l'organisme révolté contre sa propre « défense », absurdement déchaîné contre lui-même et ses desseins les plus évidemment serviables. Ces desseins mêmes témoignent donc de quelque méprise. Ils servent à des fins contraires à celles pour lesquelles ils ont travaillé. C'est ce qui a fait dire si justement à René Leriche que la douleur n'est pas «*dans le plan de la vie*». Mais, puisque la vie l'a faite, il faut expliquer la méprise de ce faux aiguillage.

Dira-t-on simplement que la vie n'a point aperçu les suites de son travail ? Pourtant l'être vivant passe par transition continue et fréquente du simple contact à la douleur, et il est presque impossible qu'il n'entende pas la menace sourde de la douleur dans l'affinement qui lui en crée insensiblement les organes : l'un et l'autre grandissaient ensemble ; cette menace n'a ni empêché ni même ralenti l'affinement.

Or on en voit facilement la raison. La *sensation* indolore prévenait toujours la douleur. Donnée, la douleur n'était encore que possible : un mouvement opportun pouvait l'éviter ; le pire n'était jamais qu'imminent : il pouvait presque toujours être reculé. Puis, la prévention, quelle qu'en fût la suite, était d'un prix inestimable : elle pouvait sauver la vie ; elle en assurait toujours au moins le maintien temporaire ; elle ne la forçait pas à livrer sa défense suprême. Voilà le gain assuré sur lequel l'être vivant a joué la partie. L'aveuglement à une évidence eût été impossible, s'il n'avait été créé par un parti-pris capable d'effacer même l'évidence. Ce parti-pris était l'aveuglement lumineux du vertige. Ne voit-on pas l'abîme dans le vertige qui nous y jette ? L'être vivant a cédé au *vertige de vivre* qui l'appelait à travers un désastre. La douleur menaçante et proche était aperçue, mais elle n'apparaissait plus que sous un mirage qui en changeait la face inacceptée. C'est donc la méprise qui a créé l'aveuglement et non l'aveuglement la méprise. Le bien était si grand qu'il semblait mériter d'être acheté à n'importe quel prix.

D'ailleurs le prix à verser n'était payé qu'après le bien reçu. On prenait le bien d'abord, et lui-même s'emparait du preneur. C'était un bien infini, puisqu'il enveloppait souvent la conservation de la vie même. L'animal attaqué cherche à le sauver même par la mort dans une défense sans espoir. L'être vivant n'a donc jamais à *l'acheter* contre la douleur, il y consent d'avance. La méprise, avant de devenir elle-même institutionnelle, est préformée dans sa constitution même. Là où l'aversion et l'attraction s'opposent, l'aversion est destinée à être toujours vaincue. C'est la loi de la vie, c'est la loi même du tropisme, en qui l'amour, la force d'attrait, exerce déjà une action plus forte que la haine, la force répulsive. Gaston Viaud l'a bien montré. L'institution de la douleur en témoigne à son tour. Son *absurdité* vitale, dont René Leriche a si bien parlé, n'est qu'un autre aspect de la *méprise* qui l'a fait naître sous le couvert d'un bien qui la masque jusqu'à l'étouffer.

II. — *Les méprises du plaisir.*

C'était donc une méprise que crée le développement des *sens de la défense* sur leurs suites organiques (aussi fatales que mal conscientes). Ne peut-on supposer ou prévoir une méprise similaire dans le développement fatal des *sens du besoin?* Ces sens, qui nous donnent à distance (odeurs) ou, du moins (goût) à cette distance infime dont nous parlions tout à l'heure, l'*avant-goût* (si bien nommé) de l'appropriation alimentaire, n'ont certainement pu se constituer, eux non plus, sans accroître la force des stimulations originelles qui précipitent l'être vivant vers l'objet alimentaire plus intimement proche. Et, pour le domaine sexuel, les procédés de la *pariade*, si curieusement *allongés* déjà chez certains animaux, ne sont pas sans nous révéler une susceptibilité cutanée d'ordre sexuel bien autrement large, préventive et aiguë que la sensorialité proprement tactile, un sens à distance (quoique ici encore à distance infime) des impressions de l'accouplement, qui préforme ces dernières, en accélère et en intensifie la secousse. Nul doute que cette susceptibilité ne se développe, dans l'odorat même, en sens à distance chez certaines espèces très douées sous ce rapport. Et, chez l'homme même, le sens visuel, qui nous fournit de cette susceptibilité des substituts si prémonitoires et si véridiques, nous en prouve aussi l'efficience, s'il n'est pas douteux que la perte en équivaut, chez beaucoup d'êtres vivants de la classe humaine, à la castration. On peut se demander de même ce qui resterait de l'acuité du besoin alimentaire, séparé des stimulations que nous en donnent ses prodromes sous la forme des sensations anticipatrices du goût et de l'odorat. Ainsi, partout le plaisir semble lié à tel point aux anticipations de l'activité appro-

priative qu'il devient impossible sans elles. Il existe donc une sensorialité du besoin dont c'est le propre de faire croître l'attraction de l'objet complémentaire proche ou donné, en en augmentant l'action lointaine et imaginée. L'analogie avec les préparations de la douleur est évidente.

Seulement, il est manifeste (comme d'ailleurs il était prévisible) que l'effet de ces préparations, dans les sens du besoin, va être ici tout autre et même contraire ; elles y créent ou intensifient, avec l'attrait, le plaisir ; dans les sens de la défense, elles créaient ou intensifiaient, avec l'aversion, la douleur. La même action purement mécanique, étrangère à toute finalité, semble ainsi avoir servi, dans le premier cas, les desseins de la vie, tandis qu'elle les a bouleversés dans l'autre.

Ce résultat est cependant fait pour nous étonner. Une orthogenèse en apparence si parfaite n'est que rarement servie par le mécanisme pur, c'est-à-dire le pur hasard, l'absence de dessein. Comme l'action du mécanisme est ici aussi évidente que dans le cas de la douleur, on est donc porté à se demander si c'est l'orthogenèse qui serait aussi bien servie qu'il semble, et si ce sont bien les desseins de la vie qu'une force entièrement étrangère à la vie a pu favoriser dans la promotion qu'elle assure au plaisir.

Le plaisir reçu du besoin est sans doute la loi la plus naturelle autant que la plus douce de la vie. Mais on admettra qu'il ne peut en être la loi, que parce qu'il en sert effectivement les besoins, et que, les besoins étant toujours l'appel de quelque objet complémentaire, le plaisir ne peut servir les besoins vitaux sans servir l'appropriation de tels objets. Un plaisir dont l'action tendrait par son excès à libérer ce plaisir même de sa liaison avec ces objets serait donc certainement un plaisir anormal, exorbitant à sa loi constitutive, une sorte de plaisir *fou*, que son vertige d'attachement à ses seules secousses aurait arraché à sa propre condition. Il s'agit justement de savoir si cet état déchaîné du plaisir, cet état d'*inversion* si contraire à sa loi naturelle, n'est pas devenu, sous l'action mécanique qui l'a fait naître et développé, son état normal.

Toutefois ne simplifions pas : cette action, de toute manière, n'est pas ici seule en cause, comme pour la douleur. La force suffisante à produire ces effets est bien venue de cette source mécanique, mais le moyen et sa mise en œuvre sont venus d'ailleurs.

Sans doute, l'incitation même la plus faible du plaisir, dès qu'elle commence à s'ajouter à la stimulation déjà formidable du besoin originel, exerce-t-elle sur la conduite de l'être vivant une action propulsive dont la force n'a guère besoin d'être augmentée pour devenir irrésistible. Mais une condition (ou moyen) lui manquait, dans la constitution purement animale de la vie, pour atteindre cette frénésie d'inversion et d'autosuffisance dont

nous venons de parler et qui semble répondre à son élan propre : c'est la possibilité (ou moyen) de rompre justement le lien de fer qui, comme pour briser sa fougue, l'attache primitivement au besoin et à ses objets. Le besoin paie le plaisir qu'il donne par les privations, c'est-à-dire les sacrifices, qu'il impose à celui qui le reçoit : les crampes de l'appétit dans le plaisir alimentaire et, dans le plaisir sexuel, les fournitures finalement épuisantes du désir. Il fallait donc que la vie apprît à triompher de cette sujétion pour donner au plaisir sa pleine *suffisance* et lui permettre de s'épanouir sans réserve. C'est un triomphe qui ne pouvait et n'a pu être assuré qu'aux techniques de l'intempérance et de la débauche, c'est-à-dire, comme sont toutes les techniques, aux procédés de l'intelligence humaine. Ainsi s'ouvrait la digue que l'impéritie animale semblait avoir fermée aux débordements du plaisir. Car l'animal, que poussent sans doute les mêmes élans, n'en a été protégé, semble-t-il, que par sa faiblesse mentale ; et c'est vraisemblablement parce qu'il est resté incapable de nos inversions, c'est-à-dire de nos vices, qu'il en est demeuré exempt. Si ces présomptions sont exactes, nous toucherions dans l'action antifinaliste du plaisir le fruit d'une méprise de l'affectivité qui est le fondement même de l'immoralité. Une méprise analogue à celle qui a fait naître le mal physique aurait d'un coup donné naissance au mal moral tout entier. L'appréhension de ce qui nous nuit, dans les premiers essais de la sensation, l'attrait de ce qui nous sert dans les germes de plaisir, sont les dispositions innocentes dont les suites nous conduiraient aux abîmes.

On ne se fait point communément du plaisir une image si sombre, et les présomptions dont nous parlons ne sont guère partagées. C'est qu'on juge des effets sans remonter aux vraies causes. Les problèmes du plaisir sont parmi les moins étudiés de la psychologie contemporaine ; et la morale en a souffert. La simple vérité (où ces présomptions pourront se justifier en peu de lignes) est donc que le plaisir, qui est peut-être, en même temps que la plus charmante, la *meilleure* des choses par sa nature, en devient la pire par ses inversions, et que ces inversions définissent une *inconduite* biologique fondamentale, en qui l'humanité même s'accorde à reconnaître le principe de l'immoralité tout entière.

Freud l'a peut-être soupçonné, mais il ne l'a point établi. Ce vrai et pénétrant psychologue, qui a si bien connu la puissance *déréglante* de la *libido*, la regardait tout de même comme la forme du plaisir dans sa constitution la plus naturelle, c'est-à-dire le mieux réglée sur le besoin. C'était mettre dans la nature même — avec une opinion, reconnaissons-le, assez répandue — la source de tous les vices. Mais un vice est par définition, même étymologique, un désordre, une sanie de la nature. Il ne peut être *de*

nature ; il la faut au moins *déchue*. C'est cette déchéance, dont le christianisme, en revanche, a popularisé l'idée, que Freud ignore.

J'ai cherché à lui donner des fondements humains et même biologiques. Toute faute réputée grave est une conduite *biologiquement invertie* par transfert au plaisir de l'attachement originaire aux objets du besoin. Il s'agit toujours au fond d'abolir l'*objet* même dans la production *artificielle* d'un plaisir vidé de besoin. Dans les activités sexuelles, la perversion de la débauche ou ses artifices rendent inutile l'attachement à la femme (sexualité sadique, ou bestiale, ou sans préférence élective) et jusqu'à son concours (onanisme, homosexualité). Dans les *activités d'assimilation*, l'intempérance vise en somme à supprimer la collaboration onéreuse du besoin (faim, soif) et de ses *objets* naturels, remplacés par des succédanés plus constamment disponibles ou plus riches en secousses agréables. Les activités sociales, comme l'amour, reposent chez l'individu sur un impérieux *besoin d'autrui*, à base de *mutualité*, qui peut être perversement inverti : l'exploitation, déguisée ou brutale, de l'homme par l'homme, dans une société qu'on appelle d'échange, mais où l'échange a perdu sa réciprocité naturelle, permet à l'individu, sans contrepartie personnelle, de s'assurer l'appropriation exclusive, et souvent meurtrière, des prestations d'autrui. Bref, partout, l'immoralité, sous ses formes les plus graves, est effectivement une *inconduite* (mot si bien fait) qui consiste en une inversion des fins naturelles sous l'action d'un plaisir qui en usurpe le rôle biologique. En appelant cette faute *originelle*, le christianisme en a bien montré la signification phylogénétique en même temps que l'extension psychologique illimitée.

L'étude phylogénétique du plaisir, poursuivie en corrélation avec celle de la douleur, m'a fait rejoindre ce thème religieux. Dans les deux affections, une activité qui cherche plutôt, à l'origine, ce qu'on pourrait appeler, au sens le plus modeste du terme, une *conduite de raison*, c'est-à-dire d'adaptation, crée, par l'effet des sensibilités rétroactives qu'elle développe dans ses propres sources, un instrument de vertige — bouleversant dans la douleur, ou, d'ailleurs, délicieux dans le plaisir — mais toujours, en somme, de folie, qui s'y développa hors des voies adaptatives et n'obéit plus qu'à des lois causales radicalement exemptes de finalité.

Exemptes de toute finalité, si l'on admet que la nature n'a pu nous donner, dans le plaisir, une fin qui, en nous détachant du besoin, ruine les fins mêmes que la nature lui donnait pour objet de servir. Cette inversion est donc elle-même une méprise qui, comme celle de la douleur, soulève la nature contre elle-même, quoique avec la même fureur d'assentiment qu'était celle du refus qu'elle opposait à la douleur. La nature se déchire, quoique

avec des armes contraires, avec la même violence dans le plaisir que dans la douleur. Mais cela ne veut pas dire, on l'a vu, qu'elle y cède à des contraintes pareilles. L'action de la douleur exerce sur nous une violence que le cœur abhorre et à laquelle l'intelligence est entièrement étrangère, tandis que celle du plaisir est une violence que le cœur accepte avec transport et à laquelle la raison technique apporte un renfort extraordinaire. C'est donc une autre inversion et une autre méprise, une méprise semi-éclairée, s'il est difficile de croire que la raison serve si bien l'inversion sans en percer à demi le secret et sans consentir de quelque manière à la déraison qu'elle seconde. Mais, ce consentement fût-il sans réserve, l'action de la raison n'est ici qu'adjuvante : elle ne peut créer la méprise ; elle ne peut qu'en servir (ou du reste en contrarier) les fins aberrantes, qui viennent toutes d'une embardée de la sensibilité hors de ses bornes naturelles. C'est la sensibilité seule qui crée le vertige du plaisir, dont l'exigence inconditionnelle aveugle l'activité à celle même de ses besoins. Toute la méprise est là ; elle est dans un plaisir pris pour *fin* et projetant l'ombre la plus impénétrable sur les fins vraies des besoins qui l'ont fait naître lui-même. La clairvoyance de la raison ne peut être un élément d'un tel vertige. Parce qu'elle en connaît les causes, elle peut, si elle y cède elle-même, les mettre en œuvre pour l'aggraver. Mais elle en connaît aussi les erreurs, et son autorité, que soutient la *nature profonde*, peut y réveiller le sentiment de ses vraies fins. Ces questions sont de l'ordre de la morale qui n'est point ici notre objet. Laissons donc la raison s'arranger avec cette discipline, et revenons aux méprises parfaites de la simple nature, c'est-à-dire de la pure affectivité.

III. — *Les équivoques de l'amour.*

L'amour est lié au plaisir d'une manière si étroite qu'il ne peut guère manquer d'en partager les ambiguïtés, et d'abord les inversions. Il n'est pas de besoin effectivement (car on admettra que l'amour est supporté par un besoin, quel qu'en soit l'objet) dans lequel l'aspiration soit plus souvent le jouet et la victime du plaisir, dont le goût se donne si communément pour l'amour même et en revêt si facilement toutes les apparences. Contre le plaisir, ici, le besoin perd toutes ses défenses ; alors qu'il ignore le plaisir chez les vierges, il en est souvent dévoré chez les autres sans même s'en apercevoir. Cette espèce d'opération sournoise, le plaisir l'exécute, dans l'acte d'amour, avec une rapidité qui en abolit le sens et une puissance affective qui en centuple l'action. C'est ainsi qu'il va confisquer l'activité même dont il s'alimente et qu'il devient le piège et la ruine de l'amour dont il est issu.

L'amour, sans doute, toujours le dépasse, mais la sensibilité s'y tient, s'en repaît et n'accepte pas de s'en laisser déborder. J'ai décrit ailleurs (1) la frénésie et l'obstination de cette controverse entre les deux parts de l'âme. C'est lorsqu'elle atteint, dans la sensibilité sexuelle, sa pointe et sa force extrêmes qu'elle exprime la forme la plus aiguë de cette inversion dont je disais qu'elle lance, dans toute immoralité, le plaisir déchaîné, contre son propre objet. Nous y reconnaissons le schisme général de l'activité tendancielle humaine, toujours déchirée entre l'aspiration qui l'attache à l'objet et la sensualité qui l'en détache au bénéfice d'un plaisir indifférent, méprisant et même hostile à ses objets originels.

Dans l'activité sexuelle, l'amour, c'est-à-dire le *besoin pur*, (pur au sens technique, c'est-à-dire d'une pureté qui ne s'oppose pas à une *impureté*, mais à un mélange, et qui repousse la confusion, sans entraîner l'exclusion) est donc le nom de cette force spirituelle spéciale qui maintient au besoin ses droits contre l'exigence folle d'un plaisir qu'il suscite et qu'il entretient. Mais c'est ici qu'après l'inversion et sous l'apparence de nous en arracher, s'ouvre peut-être la voie à d'autres méprises.

Dans les autres inversions précédemment mentionnées, le remède nous était proposé par la nature même. Contre l'inversion que constitue l'intempérance, c'était la pratique, assez facile à beaucoup, de la tempérance et de la sobriété. Contre l'inversion que constitue l'exploitation d'autrui, c'étaient les voies aussi claires, en tout cas, que, cette fois, pénibles ou même effrayantes, de la simple et inexorable équité. Il semblait que toujours l'inversion, qui nous détourne d'un objet naturel d'attachement vers le seul plaisir, dût trouver sa correction naturelle dans une *reconversion* évidente, sinon facile, du culte du plaisir en rattachement à l'objet. Dans l'amour, l'objet d'attachement est l'être complémentaire qui assure la procréation, et dont le plaisir, dans l'inversion, nous détache. Le remède proposé par la nature devrait donc être une reconversion simple de la fin du plaisir à la fin de procréation. Mais cette fois la reconversion ne nous est point proposée par la nature. Le mouvement qui peut détacher l'homme du plaisir dans les formes courtoises ou mystiques de l'amour est au contraire le même qui le détache, *naturellement*, de la procréation. Il y a là, reconnaissons-le, une des plus grandes équivoques de la nature humaine.

Elle constitue cependant un fait qui ne peut être contesté : le fascicule récent (janvier 56) de cette revue consacré à « l'amour courtois » et aux « hérésies de la passion » en a bien fait la preuve : tous les auteurs que la revue a pu rattacher aux vues anti-sensua-

(1) *L'aventure de l'esprit dans les espèces* (Flammarion 1955.)

listes de l'amour courtois ou de l'amour platonicien se sont trouvés tout naturellement aussi hostiles, et peut-être plus hostiles encore, aux vues — disons — procréationnistes. On ne peut d'ailleurs méconnaître que la tradition morale, la tradition du devoir, qui penche vers ces dernières vues, ne le fasse qu'en acceptant sans trop de regret d'y perdre l'amour même. Or c'est de l'amour que nous parlons, de l'amour entier, d'un amour au sens fort, d'un besoin naturel et non point d'un *devoir*, qui pourrait soit l'abolir, soit l'amoindrir, et dont l'amour, du reste, n'est pas nécessairement la condition. L'équivoque est justement là. La nature semble elle-même nous conduire, par un instinct de procréation qui ressemble à l'amour, à libérer l'amour de cette ressemblance. C'est un fait qu'aimer est aimer ; ce n'est pas *vouloir* procréer, ce qu'on ne peut d'ailleurs jamais vouloir au sens propre, comme Scheler l'a montré dans des pages aussi clairvoyantes que caustiques (1). L'amour comme aspiration pourtant si naturelle, enferme donc une ambivalence dont la nature ne nous donne pas l'explication. Contre l'inversion de l'hédonisme, la protestation de la nature, dès qu'elle en domine le vertige, était évidente : la *version* qu'elle lui oppose ici reste au contraire ambiguë. De cette ambiguïté, l'échec du couple, magnifiquement exprimé par Vigny dans des vers cruels, et si souvent relevé par les romanciers, est le témoignage éclatant.

La nature ne suffit donc pas ici à nous délivrer de l'inversion ; elle ne nous indique plus la conversion utile ; elle nous interdit même la voie que ses précédentes conversions semblaient nous ouvrir ; elle nous rejette, dans l'amour même, du but qu'elle semble lui avoir donné. En fait l'hypocrisie sournoise que Sartre impute à ses *salauds* est la seule voie que l'humanité commune ait trouvée pour relever l'amour d'une inversion qu'elle condamne tout en la chérissant. C'est la *sublimation* de la psychanalyse : l'humanité sublimise un dévoiement qu'elle ne peut empêcher : elle en couvre les tares des plus beaux noms et des plus beaux symboles. Sa manière de condamner l'amour platonicien et l'amour courtois est ordinairement de les contrefaire en se couvrant au moins de leur manteau. Elle justifie donc elle-même leurs aspirations : elle nous enlève, au nom même d'une dignité humaine (qu'elle défend avec une si rare autorité !) l'échappatoire d'un retour à l'instinct, que la nature nous ouvre partout contre l'inversion, et qui serait ici la dévotion à une procréation que la nature devrait nous prescrire (quoiqu'elle en poursuive partout les fruits dans les espèces avec une haine féroce).

Mais écoutons du moins l'appel de l'amour « pur » tel qu'il peut se faire entendre dans son élan, libéré, semble-t-il, de toute

(1) *Nature et formes de la sympathie*, p. 172 et contextuelles.

hypocrisie. Je l'emprunte à un texte à peine simplifié de Simmel, tel que je l'avais autrefois résumé en toute fidélité (1).

Si l'on regarde le processus vital en général comme une adaptation de moyens au service de cette fin : vivre, et si l'on attache son attention à la simple signification de fait qui appartient à l'amour pour la propagation de l'espèce, alors, oui, l'amour apparaît, lui aussi, comme un des moyens que la vie prépare à ses propres fins et qu'elle tire entièrement d'elle-même. Seulement, au moment où ce terme est atteint, au moment que l'évolution naturelle est devenue amour et que l'amour doit devenir à son tour évolution naturelle, à ce moment le tableau change... L'amant éprouve que maintenant la vie doit servir à l'amour et que de quelque manière elle n'existe que pour permettre à l'amour d'exister (p. 13).

Ce sentiment exclut sans doute d'abord « la sensualité isolée, la jouissance sensible prise pour but » qui ferait de l'objet aimé un « simple moyen pour l'obtention d'un but égoïste ».

Mais d'une manière bien plus générale, c'est la ruine de l'amour que la pénétration de la catégorie de finalité, sous quelque forme que ce soit, dans son domaine. Aussi l'amour est-il plus menacé encore par le triomphe des méthodes de l'instinct que par celui des méthodes de la débauche : car l'amour dépasse la sensualité sans l'exclure — pourvu qu'elle-même ne soit pas exclusive — tandis qu'il exclut absolument l'intérêt spécifique de la propagation.

Dans une pensée qui va loin, Simmel aperçoit l'effet en même temps que la preuve de cette opposition irréductible dans « l'arrière-ton tragique inhérent à tout grand amour ». Car le tragique de l'amour ne se limite pas à l'impuissance à surmonter la barrière de soi : il vient surtout de la gageure d'introduire dans la vie plus que la vie : il vient de ce qu'il a puisé la force qui l'a fait naître et exister précisément dans ce monde où il ne trouve aucune place... Il est complètement indifférent à l'intérêt spécifique de la propagation dont il est sorti.

C'est ainsi qu'il peut même devenir un danger pour la vie de l'espèce. Car, sans doute, l'amour n'exclut jamais les facteurs sexuels (l'aimée est une femme) mais il arrive que ces facteurs soient relégués à un plan où ils sont hors d'état de remplir le rôle que la simple nature leur assigne, des facteurs tout différents l'emportent sur les facteurs instinctifs. Au psychologue clairvoyant le spectacle d'une femme qui se laisse fixer par l'esprit ou le génie de l'homme qu'elle aime plus que par sa valeur biologique, instinctivement évaluée pourtant sans aucune indulgence, apparaît comme le témoignage et le signe avant-coureur d'une évolution dont la portée est immense ;

(1) Le Génie Humain, t. II, p. 226-227 (*Fragment über die Liebe*, Logos, Bd X, 1921, Heft I, 12-28).

car elle menace d'emporter et de détruire ce qui servait éternellement à la vie humaine d'indice naturel de la valeur des unions. « *Si cette évolution devait indéfiniment se poursuivre dans le même sens, il apparaîtrait toujours plus clairement que c'est le destin de la vie de briser derrière elle les ponts qu'elle a construits pour ses voies et que telle est sa nécessité la plus profonde, liée à sa loi de se transcender elle-même.* »

Je trouve ce texte très beau, exempt de tout relent d'hypocrisie, mais il faut reconnaître qu'il conserve, dans la solution qu'il semble donner au problème de l'amour, une ambiguïté assez redoutable. Le besoin d'aimer y apparaît parfaitement libéré, en même temps que de ses inversions, réprouvées par ses élans sincères, de sa *version* naturelle, que semblent désavouer tout autant ses répulsions intimes. Mais il ne s'y reconnaît ou du moins ne s'y assigne clairement aucun objet. Il faut cependant qu'un besoin ardent, s'il n'est voué à la folie, se satisfasse ou, en tout cas, se recherche et se soulage dans quelque objet défini. C'est peut-être à cette difficulté que le donjuanisme nous propose une dernière solution, à moins qu'il n'exprime une dernière méprise.

IV. — *Don Juan.*

Le donjuanisme est constitué par un amour et par une aversion conjugués du même objet. Don Juan aime éperdument la femme, et il en est, au premier contact, excédé sans remède. Le besoin constant d'une femme et l'impossibilité de se contenter d'aucune sont les deux caractères inséparables et constitutifs de sa nature spécifique. Car le premier, qu'on lui donne si souvent pour suffisant, et qui suffit en effet communément à promouvoir à cette homonymie flatteuse les don Juan de carrière ou de réputation, n'est en réalité qu'une exigence de tempérament démesurée, en qui sont criantes les évidences de l'inversion pure et simple. L'idée de mettre le plaisir de l'amour tellement au-dessus de ses *objets* occasionnels est évidemment, en effet, l'inversion même par où nous avons défini toutes les formes d'immoralité. Et, comme le caractère fondamental de l'inversion, nous en retrouvons ici aussi les auxiliaires et assaisonnements *techniques.* « La capacité même d'envisager la vaste variété des plaisirs sexuels comme un objet de conquête indépendant de l'attachement aux êtres qui en sont la source, pareil au butin que l'abeille prélève avec indifférence sur des fleurs dédaignées, suppose la même raison technique qui se fait des boissons capiteuses d'arômes susceptibles de surexciter le palais sans le secours de la soif. Et jamais *l'amour de l'amour* physique n'eût revêtu le caractère d'emportement violent qu'il peut revêtir chez cer-

tains, si la diffusion de la débauche et les mœurs et coutumes qu'elle entraîne n'aboutissaient à présenter à tous le *fruit d'une dénaturation* comme une sorte d'*offrande de la nature.* Le milieu social, artificialisé par nos vices, devient ainsi, beaucoup plus immédiatement que la raison technique même, l'instrument et le stimulant de ces passions dites donjuanesques ; mais il ne peut les servir qu'en leur apportant le secours de la raison technique dont lui-même conserve à la fois les bénéfices et aussi les tares (1) ».

Ce serait donc un vrai contresens que de chercher dans un donjuanisme ainsi défini un type tant soit peu intéressant de l'amour vrai dont cette « inconduite » est exactement la négation. Sur les problèmes de l'amour, un don Juan de ce type n'a rien à nous apprendre. Mais il ne s'agit que d'un don Juan mutilé, réduit à sa virilité purement animale, émasculé de sa tête humaine. Cette tête élabore une activité de répulsion bien dirigée, comme sa sensualité fomente en lui une impulsion de répétition aveugle et falote, bien que frénétique. Il sait mal ce qu'il veut, mais il sait très bien ce qu'il ne veut pas : il ne veut plus ce qu'il a eu ; il veut *autre chose. Chose* est le mot, car l'*être* ici compte peu ; il se réduit à la forme imaginée d'un simple rêve. C'est l'adoration impuissante et cependant exclusive et forcenée de Pygmalion devant la statue de pierre. Le besoin d'assouvissement se conjugue donc ici avec l'impossibilité de le satisfaire. Même satisfait en apparence, il renaît pareil et le même ; sa satisfaction ne l'apaise pas ; non pas que le désir se renouvelle, mais il est par nature inassouvissable. Tel est évidemment le vrai don Juan, don Juan dans la vérité un peu tragique de sa légende dont la réalité ne nous donne que des images aussi fausses que fades.

Mais cette légende en revanche, nous présente de la quête d'amour une image d'une incontestable spécificité et peut-être d'un enseignement caractéristique. Elle s'apparente à celle que nous en donnait Simmel ; l'amour demeure un *absolu* qui dépasse les relations connues ; mais l'amoureux de Simmel le trouve, sans peut-être l'avoir cherché ; don Juan le cherche sans le trouver jamais. La nouveauté est dans cette quête infatigable fondée sur la vanité d'une infatigable expérience.

Or « reconnaissons que l'on a pu toujours se demander pour de sérieuses raisons si le sens de l'amour ne se révèle pas mieux dans l'aspiration de l'*amour libertin* que pousse de femme en femme la recherche d'une plénitude introuvable, *mais seule aimée*, que dans l'amour exclusif et fidèle qui se repaît en une femme unique d'une plénitude éventuellement imaginaire et peut-être refusée au cœur humain. Platon l'a pensé et peut-être Lachelier, qui voyait dans don Juan un grand philosophe. André Breton

(1) *Le génie humain*, t. II, p. 319.

penche de l'autre côté. Il n'admet pas que *la vraie vie* soit totalement *absente*. Il enracine son *surréalisme* dans la réalité la plus profonde des sens et il est d'avis de jouer sa vie sur un amour fou, le seul vrai (*L'amour fou*, Gallimard, 1937). Plus *humainement* encore, évidemment, on sait qu'Engels voyait dans l'amour sexuel *individuel* le plus grand progrès moral accompli par l'homme dans les temps modernes. Jean Guitton, qui partage cette opinion, s'étonne (1) que les tenants de la raison n'aient pas cherché avec plus de zèle les *raisons* de l'exclusivité élective que l'esprit semble donner à l'amour. Auraient-ils peut-être justifié don Juan du fait seul qu'ils ne trouvaient pas à le réfuter ?

La raison n'a peut-être pas voix au chapitre (ce qui pourrait bien être l'opinion de Jean Guitton lui-même) mais c'est le silence de la nature qui serait en droit de nous étonner. Elle parle si clairement, nous l'avons dit, dans d'autres embarras où nous met l'affectivité. Seulement, ici, c'est peut-être nous qui ne savons pas l'entendre. A côté de ses enseignements positifs, il faut comprendre la signification de ses essais ou simples entreprises, en qui se marquerait par quelque *outrepassement* de sa condition présente, un effort vers une condition neuve plus indiquée que définie expressément.

Toute l'évolution progressive de la vie se rattache à de telles entreprises qui peuvent paraître dénuées de sens ou même absurdes jusqu'au jour où on les voit révéler leur secret intime dans une réussite évidente. Nous avons vu que la perception même est une réussite de ce genre conduite à son terme le long d'une route obscure parsemée de désastres. On montrerait sans trop de peine (je l'ai essayé) que la réussite éclatante de l'art, c'est-à-dire la conversion, en apparence insensée, de sensations radicalement anhédoniques et pourvues fonctionnellement d'une signification représentative aiguë (sons et formes coloriées,) en sensations douées d'une hédonicité extraordinaire et presque, ou même totalement (sons musicaux) privées de représentation, est un exemple encore plus typique de cette marche incroyable vers quelque lumière neuve, soupçonnée derrière l'écran d'une nuit profonde. Au cours de ces *passages*, le sens même du mouvement ne pouvait être entrevu ; pourtant un autre monde y prenait naissance. Un besoin même élémentaire peut être ainsi gonflé d'aspirations apparemment irréalisables. L'aspiration semble ignorer son but, alors qu'elle est simplement incapable d'en spécifier les moyens.

Tel est peut-être le sens de l'amour. Il est certain que la tendance qui soulève l'amour sexuel au-dessus de lui-même et le lance dans une direction toute nouvelle ne rencontre sur son

(1) *Essai sur l'amour humain*, Aubier, p. 73.

chemin la femme, telle qu'elle se montre à don Juan, que comme un objet dépassant tout objet : la « *cristallisation* » *dont elle est l'occasion serait impossible et inimaginable, si l'aspiration sexuelle ne trouvait ici à s'agréger des éléments d'une tout autre origine. Morgan l'a bien fait voir (Sparkenbroke). La mystique l'a bien aperçu. L'expérience de tous les grands amoureux en a bien témoigné... Ce n'est pas par accident que l'amour confère de la beauté à son objet et qu'il en inspire l'adoration. On voit assez, à travers le substitut charnel que le sentiment traverse comme une flèche, à quel objet véritable l'admiration et le culte s'adressent sans le savoir. Il y a aussi une duperie de l'amour qui n'est pas celle que Schopenhauer suppose et qui a des sources autrement élevées* (1).

Mais ce n'est pas plus une méprise que l'art n'est une méprise de la perception, sans laquelle l'art ne serait rien. De même, l'amour reste lié au plaisir bien qu'il y trouve aussi son piège. Il ne s'en libère qu'en remontant à ses sources. Et ainsi il s'en libère même moins qu'il ne le pousse à sa pointe fragile, mais parfaite, gorgé de l'aspiration dont il devient le signe authentique.

Une aspiration de ce genre, comme était l'aspiration vers l'art des sens encore bornés à la perception, peut être fondée et positive sans avoir le caractère que tirent les besoins élémentaires de la *possession* de leurs objets, du moins *immédiats*. Le *terme* vraiment *terminal* est ici créé par notre foi, notre espérance et notre action. Il nous est sans doute garanti par l'objectivité de toutes les forces qui dirigent l'évolution de la vie à travers ses mutations mêmes. Mais, s'il doit *compléter* la vie, c'est cette fois en la *dépassant* par une sorte de révolte contre elle. Seulement le propre de la nature de l'homme est peut-être justement d'être révolté contre sa nature. Et la nature crée elle-même l'étrangeté de ces états mixtes en qui nous sentons comme une impression de passage d'une nature à une autre. La pensée, qu'il faut toujours dans l'homme rejoindre de quelque manière, ébranle l'optimisme de la vie et, en lui donnant peut-être une base meilleure, le suspend, en tout cas, à un tout autre ordre de tentatives et d'espérances. Elle ne satisferait point ses besoins les plus intimes, si elle ne les laissait insatisfaits. L'espérance de l'amour, comme son ambivalence, est peut-être de l'ordre de ce mécontentement sublime.

Maurice Pradines,
de l'Institut.

(1) *Essai sur l'amour humain*, p. 240.

Idées pour un Don Juan (1)

Don Juan est un mythe. Un mythe est une invention individuelle ou collective qui contient, sous une enveloppe de fable, conte, symbole ou image — c'est-à-dire sous une enveloppe non spécifiquement rationelle — un problème ou un sentiment individuels ou collectifs. Platon fait appel au mythe pour exprimer le dernier stade de sa pensée. Le langage du peuple n'est jamais abstrait comme celui des philosophes ; il est, au contraire, un langage coloré et imagé au possible. Le langage des peuples ibériques est un langage éminemment plastique, comme le fut celui du peuple grec, comme l'est celui de tous les peuples méditerranéens.

Mais un mythe n'est pas, à proprement parler, une pensée, même si, dans une certaine mesure, il la conduit. Quel besoin ou problème collectif est à la base du mythe de Don Juan, et quelle est la pensée que ce mythe nous cache, si toutefois, il est possible de le réduire à une pensée ?

L'époque et l'endroit où est née cette légende nous l'indique clairement. La géographie et l'histoire les plus élémentaires nous fournissent d'emblée la clef du problème. Don Juan est né en Andalousie à une époque qui oscille entre la fin du quinzième et le début du XVI[e] siècles. En ce qui concerne le lieu précis, aucun doute n'est possible : Tirso de Molina situe l'action à Séville, et le seul précédent littéraire du Don Juan de Tirso, la « *Comédie de l'Infamant* », de Juan de la Cueva, en fait un sévillan, et c'est encore à Séville, en 1581, que se représente pour la première fois cette pièce.

Don Juan est un Andalou — pour être plus précis Sévillan — qui naît approximativement un siècle après la conquête *chrétienne* de la Péninsule Ibérique contre les *mahométans*. Nous avons souligné les deux mots nécessaires à l'intelligence du problème. Don Juan est le produit du croisement de deux civilisations, — la

(1) *Idées pour un Don Juan* est la préface à une suite de cinq pièces, indépendantes l'une de l'autre, sur Don Juan, comprises sous le nom de *Théâtre de Don Juan*, et dont les titres sont : *La Tragédie de Don Juan, Don Juan aux Enfers, Squelette de Don Juan, Prince des Ténèbres* et *L'excès ou Don Juan, fou.*

civilisation mahométane et la civilisation chrétienne — ; il fait son apparition virulente à l'endroit précis où le choc entre ces deux civilisations a été le plus profond et le plus durable : en Andalousie.

Pour être bref : Don Juan est l'homme qui a la polygamie dans le sang, comme une loi naturelle et un droit indiscutable et auquel on veut imposer, tout à coup, la monogamie. La polygamie est pour lui la norme ; la monogamie, une imposition extérieure et arbitraire. En tout cas, Don Juan est l'homme chez qui la loi du sang est plus forte que cette prescription postérieure et épidermique. Et c'est précisément pour avoir voulu détruire en lui les murs dans lesquels on voulait l'emprisonner que la légende lui fait sauter les murs du couvent et enlever Dona Elvira. Dans son optique, rien de plus proche d'un harem qu'un couvent. L'enlèvement d'Elvire est la simple extériorisation d'un acte intérieur. Cette réaction est typiquement ibérique. Ce sera toujours ainsi, par explosion, que les peuples de la péninsule continueront de traduire leurs réactions. Lorsque, par exemple, ils brûlent des églises, c'est pour détruire en eux ce qu'on a voulu leur imposer. Mais qu'ils parviennent à détruire intérieurement ce qu'ils détruisent au dehors est un autre problème. Il est probable qu'en faisant un examen de conscience approfondi ils verraient la nécessité de changer de méthode, si toutefois, ils pouvaient éviter de tomber dans l'extrême opposé, c'est-à-dire, dans les vices qu'ils voulaient précisément extirper : pharisaïsme, hypocrisie. Les peuples ibériques semblent condamnés à mobiliser et à faire éclater leur énergie la plus élémentaire dans un refus : Refus de ce qu'on veut leur imposer, sans qu'ils puissent diriger leurs efforts dans une direction constructive. Don Juan est en rébellion contre la monogamie et, comme toute rébellion, sa force destructive est proportionnelle à la pression qui a été exercée sur lui. Don Juan, au lieu de devenir hypocritement, sournoisement, un polygame, à la façon d'un *civilisé* — c'est-à-dire en faux monogame — a besoin de se lancer furieusement à la poursuite des femmes. L'hostilité du milieu contribue à sa démesure. Fils de deux civilisations contradictoires, ils les change de signe dans son for intérieur : chez Don Juan, l'arabe, le conquis, le polygame, devient le conquérant. Le conquérant, le chrétien, le monogame est le conquis. Don Juan apparaît donc comme une vengeance souterraine des peuples mahométans contre la civilisation espagnole chrétienne. Son vrai don (le don de Don Juan) est cette poussée obscure qui lui vient des conquérants. Don Juan est le fils du croisement arabo-chrétien qui n'a plus rien à conquérir dans la Péninsule et devient le conquérant de ce que nous appelerions, de nos jours, le *front intérieur*. Lorsque les chrétiens proclament leur victoire définitive sur les arabes, c'est quand

ceux-ci commencent à dominer souterrainement ou tout au moins, à marquer leur empreinte dans la structure définitive du pays. Aujourd'hui nous ne nous sommes pas encore détachés de ce joug, et lui-même n'a pas été assez puissant pour s'imposer de façon définitive. Les peuples de la Péninsule Ibérique vivent dans l'alternative de cette contradiction, qu'ils seront contraints de balayer tôt ou tard. Il n'est donc pas surprenant que celui qui, le premier, recueille et exploite cette légende soit un moine. Tirso de Molina est un des piliers du *substractum* castillan. De même il n'est pas surprenant que la Génération du 98, penchée sur elle-même en tant qu'espagnole, ait trouvé dans le Don Juan un de ses sujets préférés. Dans ce sens, il faut donner raison à Unamuno lorsqu'il disait que l'Afrique commence aux Pyrénées.

Une fois exposés les caractéristiques et les attributs de Don Juan, il convient de le distinguer des personnages qui offrent une parenté plus ou moins proche avec lui et avec lesquels il est fréquent de le voir assimilé : le conquérant c'est-à-dire, le *conquistador*, le séducteur et le *calavera*.

Le premier, le conquérant, est le plus près de Don Juan et, comme lui, un instinctif. Mais il ne semble pas que sa charge tragique ou dramatique soit comparable à celle de son rival, qui en serait l'archetype.

Le séducteur est l'homme qui obtient la faveur des femmes avec calcul et préméditation et qui sait spéculer avec l'amour comme s'il s'agissait d'un laboratoire dont il serait l'alchimiste.

Le *calavera* (le mot signifie littéralement *tête de mort*, et on ne peut le traduire que très approximativement par noceur), est un homme qui a mené une vie très dissipée et à cause de ses nuits blanches, de la boisson, du jeu et de ses relations amoureuses trop désordonnées, le crâne ou plus exactement la tête de mort qu'il porte en lui a fini par apparaître et dominer sur ses traits. Ce type physique est extrêmement fréquent dans la Péninsule Ibérique. L'expérience presque illimitée que cet homme possède de la femme (illimitée par son étendue sinon par sa qualité) lui vaut un succès facile. Le *Ténorio* madrilène en est une variante plus frivole, et lorsque Zorilla écrit son populaire *Don Juan Ténorio* (c'est ce drame romantique et non la pièce de Tirso qui a fait fortune en Espagne et qui est représentée chaque année), il écrit un Don Juan enté de noceur, et ainsi « madrilénise » le personnage.

Chez Don Juan la faculté de séduire, voire celle de tromper, sont instinctives, inconscientes. Tout est préfiguré dans ce Don, qui précède son nom autant que sa personnalité. Mais c'est ici qu'il faut se demander : en quoi ce don consiste-t-il ? Quelles seraient ces armes redoutables ? Don Juan possède, sans le savoir, le secret de la féminité.

Le secret de la féminité est le mimétisme. La femme est ceci ou cela selon l'homme qu'elle accompagne. Cette faculté d'adaptation fait partie de sa nature la plus intime et elle peut être même confondue avec la fausseté. Huxley dans « *Deux ou trois Grâces* », Pirandello dans « *Comme tu me veux* » et Bontempelli dans « *Notre déesse* » ont illustré jusqu'au paradoxe sous forme romancée, le premier, et sous forme théâtrale, les deux autres, cette idée : le mimétisme féminin.

Face à cette nature mouvante et fluide de la femme, l'homme se présente généralement comme une affirmation, voire une impertinence. Don Juan, sans s'en rendre compte est mimétique et change, involontairement, les termes normaux de la relation homme-femme ; c'est pourquoi il déconcerte. Don Juan s'adapte de la façon la plus naturelle du monde, sans le moindre effort. Il est simple, compliqué, jovial, sentimental, tendre ou violent selon la proie qui se trouve à sa portée et qui tombe invariablement dans ce piège involontaire, parce qu'elle pense avoir trouvé son complément. Don Juan répond à l'appel presque toujours vivant dans la vie d'une femme qui lui fait penser : voilà celui que j'attendais, celui qui m'était prédestiné. La femme ne se rend pas compte qu'elle est anesthésiée par ses propres philtres, ou elle ne s'en rend compte que trop tard. Voilà le trait capital qui distingue Don Juan des autres séducteurs ou ravisseurs. La femme, lorsqu'elle se donne à lui, ne le fait jamais comme s'il s'agissait d'une aventure de plus — même dans le cas, paradoxal, de l'aventurière — mais comme l'aventure définitive, l'aventure de sa propre vie. Il n'est pas de femme, de la courtisane à la religieuse, en passant par toute l'échelle sociale, qui n'aie pas ressenti cet appel étrange, comme si Don Juan devait la racheter de quelque chose ou comme si elle devait le racheter. Car l'idée de rédemption peut intervenir dans certains cas, d'une façon plus ou moins sournoise, constituant l'apport chrétien à cette aventure. Mais Don Juan est un Faust sans Marguerite, sans rédemption possible.

Quel est le ressort de cette faculté mimétique chez Don Juan ? Le mimétisme, qui se trouve abondamment parsemé dans la nature, peut avoir pour origine, chez l'homme, trois sources différentes ; il peut être purement instinctif, participant de la faculté mimétique qui existe chez l'homme, surtout pendant l'adolescence ; faculté qui, avec l'âge se ternit ou se tarit, mais qui, bien développée, peut animer le comédien.

Le mimétisme peut également prendre sa source dans le ferment chrétien. Le besoin de comprendre et de s'identifier avec son prochain peut aboutir, dans certains cas, au mimétisme intérieur le plus profond. N'oublions pas que d'après la loi chrétienne, lorsque mon prochain — mon frère — a faim ou froid je dois avoir faim ou froid comme lui. Ce mimétisme là peut arriver à

l'identification mystique dans la douleur, et provoquer l'identification physique comme chez Saint François avec ses stigmates. N'oublions pas que Don Juan a reçu une éducation chrétienne.

Enfin, le mimétisme peut trouver son origine dans plusieurs causes sociales. Tout individu, qui, pour survivre, a dû vivre au sein d'une société qui lui était adverse ou étrangère, a dû le faire en développant chez lui les principes mimétiques de sa nature, échantillon de l'immense réservoir des forces mimétiques que la nature possède.

Le mimétisme peut être de deux espèces : passif et actif. Passif, comme élément de défense contre le milieu ; actif, comme élément d'attaque. Ces deux sortes de mimétisme se trouvent intimement liées. En général, l'être mimétique a tendance à profiter de ses facultés et à s'approprier la force de l'adversaire. L'exemple le plus frappant de mimétisme spirituel, nous le trouvons de nos jours chez Picasso, qui dévore le secret des tableaux ou des peintres qui l'ont séduit ou fasciné. Picasso qui, comme Don Juan est né Andalou et qui ayant vécu dans des pays différents comme Barcelone et Paris, a du adapter sa nature à ces milieux à un âge assez tendre pour que ses facultés mimétiques s'en soient trouvées accrues. Le cas Picasso nous montre clairement, d'ailleurs, que cette faculté que nous avons reconnue presque exclusivement féminine peut se trouver chez un homme sans contredire sa masculinité.

Chez Don Juan, ce mimétisme est à la fois sa force et sa faiblesse. Don Juan élargit à l'infini son panorama féminin. Tôt ou tard, l'absence d'une constante dans sa vie doit se traduire inévitablement par un appauvrissement de son identité. Même devant son propre miroir, il lui est impossible de se reconnaître ; il y voit son visage différent chaque fois ; taché, chaque fois, de l'encre secrète du visage qu'il aime à ce moment précis. Il se cherche à travers les femmes ; mais, plus son vide est grand, plus de femmes il lui faut, et plus de femmes il a, plus le vide est grand. C'est là son cercle infernal. Cela suffit à nous indiquer que le personnage de Don Juan ne peut se résoudre pleinement que dans la tragédie, que son drame a besoin de reposer sur la base immense de la tragédie. Don Juan est toujours désenchanté, toujours déçu, jusqu'au dégoût de lui-même. Sa fin n'est pas douteuse.

Mais Don Juan est, malgré tout, un personnage innocent et même, dans une certaine mesure, une personnification de l'innocence. Sa faute — si toutefois il est permis de parler de faute à propos de lui, et s'il n'était pas, sans le savoir, le jouet de ces forces qui le déterminent — est, en tout cas, une faute d'innocence. Le mal consiste à avoir voulu prolonger l'innocence au-delà de ses limites naturelles qui sont celles de l'enfance et de

l'adolescence. Don Juan se veut innocent pendant la jeunesse et la maturité, et il se heurte aux lois les plus élémentaires de la vie : moralement, psychologiquement et même biologiquement. Toute innocence, chez un homme mûr ou un vieillard est une innocence réapprise, qui peut arriver à la sainteté. Mais Don Juan veut l'innocence béate — angélique ou archangélique — de sa jeunesse : chacun de ses amours est pour lui un premier amour ; il veut le vivre comme un premier amour et il en exige ce qu'on ne peut exiger qu'au premier amour : le miracle. C'est vouloir arrêter la vie qui veut que chacun de nos actes pèsent sur nos actes ultérieurs. Ce poids entrave Don Juan qui s'enflamme toujours comme un débutant. C'est pourquoi il doit accuser de plus en plus la note jusqu'à faire rompre la corde. Il est pourtant impossible et anti-naturel qu'un Don Juan vieux puisse continuer d'être un Don Juan ailleurs que dans son for intérieur. Sa personnalité entre en crise et se résout tragiquement au seuil de la maturité. La vie de Don Juan est une adolescence prolongée jusqu'à l'absurde. Mûr ou vieux, de deux choses l'une : ou bien il se repentirait de ses actes précédents, de sa vie passée — mais nous savons déjà qu'un des traits de sa *surdité* ou innocence est de ne jamais se repentir de ses mauvaises actions — ou bien il ne s'en repentirait pas et pour rester tel il deviendrait un séducteur, car pour entrer dans la maturité, il lui aurait fallu, par définition, réaliser un acte réflexible. La caractéristique de la maturité n'est autre, en effet, que celle de la réflexion sur les actes instinctifs de notre jeunesse et une réaffirmation ou une répudiation de ceux-ci. Si Don Juan change de route, il cesse aussi d'être un Don Juan. Le foyer ne lui convient pas. Don Juan est un trouble-fête, un destructeur de foyers. Il est évident qu'il lui faut mourir sous une forme ou sous une autre au moment d'abandonner sa jeunesse. Il reste inscrit pour toujours dans le cadre de l'éblouissante image qu'il en a tracé. Il est logique, pourtant, qu'un Don Juan intégral — c'est-à-dire, *le* Don Juan, celui qui l'est par définition, qui veut le représenter pour toujours — meure irrémédiablement sur la scène, qui est *représentation*. Pendant sa vie, il n'aura été que sa propre victime, son propre bourreau.

JOSEP PALAU.
(Traduit du catalan par l'auteur.)

Deux mythes de l'amour : Don Juan, Tristan.

Les femmes — qui ne manquent pas d'instinct — s'éprennent de Don Juan, non de Tristan. C'est que la grande affaire pour Don Juan est de rendre amoureux, la grande affaire pour Tristan est d'être amoureux. Alors que même dans les bras d'Isolde, Tristan est comme muré dans son propre délire, Don Juan est surtout attentif à celui qu'il provoque. Certes il met de la complaisance à aimer, mais sans être jamais dupe de sa complaisance. C'est un joueur jouant le jeu, quitte à s'y laisser quelquefois prendre — tel est le pouvoir du simulacre — mais prompt à recouvrer son sang-froid.

Rien de plus étranger à l'ambiguïté foncière du jeu, à son incessant va et vient entre vérité et fiction, que l'âme de Tristan vouée à l'unicité de la passion et toute affairée à se rassurer sur l'authenticité de la sienne. Il y a dans ce parti une dose d'aveuglement et de compromission à laquelle Don Juan répugne. On ne semble pas avoir accordé assez d'importance à ce trait si remarquable chez Don Juan : *l'honnêteté.*

Alors que Tristan érige son amour en culte et tient la personne d'Isolde pour sacrée, Don Juan, appréhendant toujours de se leurrer, se garde bien d'investir ses partenaires d'une pareille et insoutenable dignité. Jamais il ne distrait l'exaltation amoureuse de son véritable objet, l'Amour même. Une telle fidélité requiert une présence d'esprit peu commune. Il n'est pas douteux que Don Juan soit une figure humainement plus haute que Tristan. En revanche Tristan est plus magique. Tristan est possédé. La cruelle lucidité de Don Juan l'empêche d'accéder autrement que par surprise et en quelque sorte par défaillance à cette transe amoureuse qu'il est cependant si habile lui-même à dispenser. Si Don Juan aime, ce ne peut être que d'un amour-reflet, un contre-amour, cet *anteros* dont Platon nous dit qu'il se gagne comme une ophtalmie. « *Tel le son qui heurte une paroi lisse et résistante* » il n'est que l'écho de l'amour inspiré par Don Juan lui-même et qui lui revient affaibli. Car le destin de Don Juan est de ne pouvoir aimer que soi.

Le poète qui a fait représenter un Don Juan a l'étonnement

de constater que la plupart des hommes s'y reconnaissent — quelquefois d'ailleurs à l'encontre de toute vraisemblance. Faut-il en conclure qu'il existe des « *dons Juan* » ou seulement que la mythomanie est plus répandue qu'on ne le croit généralement ? Je tiens pour la mythomanie, toute acception péjorative écartée. C'est par une approximation du langage que nous parlons de Don Juan là où, sans doute, il ne faudrait que parler de donjuanisme. Miguel de Manara sortant de la représentation du Burlador de Tirso de Molina s'écrie : « *Je serai Don Juan* ». Il le sera si bien que l'opinion ne parviendra plus à démêler l'homme du personnage. La légende achève de faire de lui Don Juan. Il faut pourtant se résoudre à l'aveu. Au voyageur scrupuleux qui voudrait, avant de s'attendrir sur la dépouille de Séville, s'assurer qu'il s'agit du *vrai Don Juan*, il faut le confesser : sous la pierre du Couvent de la Caridad ne se trouvent que les restes d'un homme plus qu'un autre adonné au donjuanisme. Manara est un cas aigu. La plupart des hommes oscillent entre le donjuanisme et le passionisme dans la mesure même où ils sont déchirés entre le besoin de s'affirmer et le besoin de se nier, entre l'activité démiurgique d'une part et la passivité cosmique de l'autre. Car Don Juan et Tristan ne sont ni des caractères ni des types mais des mythes (comme l'ont bien vu Maranon, Otto Rank, Pierre Jean Jouve, Rougemont) qui influencent plus ou moins les amours vécues sans jamais s'y incarner totalement. Les hommes versent tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre suivant qu'ils obéissent à l'instinct de vie ou à l'instinct de mort. (1) Tandis que pour Tristan, l'amour est un mode de communion ou de *communication* ainsi qu'on le dit aujourd'hui, de *sortie* au sens où l'entendent tous les mystiques (néo-platoniciens, chrétiens, aussi Georges Bataille) — mais c'est une sortie sur le néant, non sur l'Etre — pour Don Juan il est une affirmation désespérée de la vie et un défi jeté à la mort. Il s'ensuit que la figure de Don Juan est plus virile que celle de Tristan qui pourrait bien correspondre à l'amour féminin profondément gouverné par l'instinct et prédisposé par son statisme à l'extase. (2) Don Juan est une figure héroïque, prométhéenne, c'est un demi-dieu qui s'est placé au-dessus des lois divines et humaines, un révolté qui prétend faire

(1) Les psychanalystes ont renoncé à soutenir l'opposition fondamentale d'Eros et de Thanatos. La sexualité détournée de son but naturel et poursuivie comme une fin en soi peut concourir avec l'instinct de mort pour nous pousser au repos du monde inorganique. C'est le cas du Liebestod.

(2) Il se pourrait que les femmes très féminines, donc prédestinées à aimer les hommes du type le plus viril, les femmes passionistes, soient fatalement amenées à aimer les hommes du type donjuanesque et inversement, avec la conséquence d'un conflit initial et impossible à résoudre. La religieuse portugaise ne pouvait aimer qu'un Don Juan, fût-il d'espèce médiocre. Au contraire Don Juan aime la chasteté, la fraîcheur, voire une certaine pruderie. Il ne s'attache guère aux coureuses.

échec à Dieu. Il se sert des femmes non pour en tirer du plaisir mais pour nier la mort et se convaincre de sa propre existence. Il est devant la femme comme l'artiste devant la matière, poussé par la vocation, pressé par l'œuvre à accomplir, pressé aussi de s'en évader pour courir à la suivante (encore que susceptible d'attendrissement à l'égard des anciennes), ne contemplant dans la femme que son propre ouvrage. D'où l'importance pour lui du côté spectacle, d'où peut-être son impatience : quitter le théâtre avant que la rampe soit éteinte. Aimant surtout les âmes, parce qu'habile à en tirer des effets. (1) Appelé tôt ou tard, comme tout artiste, à se mesurer avec une exigence de *pureté*. Dans un type de relations où autrui compte suprêmement, où Tristan va jusqu'à le consacrer, Don Juan réduit à rien l'importance du partenaire, il l'élimine. Aragon prétendait poursuivre « *le grand désir abstrait* » au bordel. Plus efficacement semble-t-il, Don Juan, à travers la multiplication des intrigues, poursuit l'*amour abstrait.* Sous un certain angle la quête amoureuse de Don Juan peut être considérée comme une sorte de dépouillement et d'ascèse, comme une tentative désespérée d'appréhender l'amour par delà la personne dans une solitude hautaine et totale. C'est le sort et le terme de toute entreprise de dépouillement d'aboutir au même seuil. Arrivé en ce point Don Juan nommera-t-il sa recherche ? Il est vrai qu'ici le donjuanisme dépose les armes.

Tristan, halluciné volontaire, n'a pas les mêmes chances de salut. Ortega y Gasset l'a bien vu, la passion est une violence faite à l'attention. Tristan immobilise la sienne sur tout ce qui peut le maintenir dans le délire amoureux. Il n'y a pas illusion dans son cas, comme on le croit généralement, mais aveuglement voulu avec au contraire au départ une clairvoyance extrême, un soin méticuleux à démêler ce qui sert la passion de ce qui ne la sert pas et à partir de cette sélection une concentration de l'attention sur les éléments positifs. Cette technique bloque l'esprit, frappe l'âme d'indisponibilité. Un tel acharnement dans l'erreur confine à l'hérésie. Le donjuanisme pourrait bien apparaître un jour comme l'attitude la plus ingénue des amours coupables, celle en tous cas qui laisse le plus de chance à l'âme de corriger son optique et de rétablir ses perspectives.

Don Juan nous est toujours montré en même temps que sa caricature. Mais Leporello a beau singer son maître, il n'est qu'un vulgaire trousseur de jupons. Tandis que Don Juan conquiert et trahit, blasphème et profane, Leporello couchaille. L'un et l'autre sont des pécheurs. S'il est une distinction à faire entre eux sur ce plan particulier, elle est d'un enfoncement plus

(1) D'où quelquefois le peu d'éclat de ses femmes. Il sait qu'on en tire d'excellents de ces natures peu gâtées par la vie et qui ne sont pas blasées sur l'adulation.

grand dans le péché chez Don Juan. Et cependant il est plus près de Dieu puisqu'il est en marche. Leporello ne bouge pas. Bien que partant dans la mauvaise direction, Colomb avait une chance d'atteindre les Indes que n'avaient pas ses compatriotes demeurés sur place. Reste bien sûr l'écueil de s'arrêter en chemin et de prendre le rivage de San Salvador pour l'Asie. C'est un peu ce que fait Tristan qui dans son mystique parti pris tient Isolde pour divine.

Si le mythe fataliste de Tristan est issu du fond celte, celui de Don Juan ne pouvait naître que dans un pays de civilisation chrétienne et latine faisant grand cas de la personne. Chacun d'eux trouve le musicien qui lui revient. A Tristan les incantations du terrifiant sorcier qui déchaîne les puissances de l'inconscient, à Don Juan la parfaite élucidation — toute sauvagerie présente mais maîtrisée — de la musique mozartienne, l'ordre chrétien vainqueur du désordre, le jour vainqueur de la nuit. Il serait aisé de poursuivre le parallèle et de montrer dans Tristan un arrière-plan de paganisme et d'hérésies dont l'origine est en Asie, tandis que Don Juan serait le représentant du très occidental *principium individuationis*. On verrait que le tragique de Don Juan est celui de la damnation, celui de Tristan n'étant que le vain effort d'accorder l'infinité du désir à la finitude humaine. Le thème de la mort autour duquel ont proliféré les deux mythes apparaîtrait sous un double aspect : pour Don Juan, l'échéance où l'on répond de ses actes ; il n'y va que contraint ; il la provoque mais se raidit contre elle jusqu'à s'y trouver précipité par la justice divine ; pour Tristan et Isolde, l'accomplissement suprême ; on s'y laisse sombrer bienheureusement ; ce n'est pas la mort chrétienne, c'est le néant.

Entre le refus du délire et l'abandon au délire, il y a place pour le délire gouverné et le mythe de l'amour platonicien. Mais c'est un mythe qui se fonde sur la chasteté, de surcroît un mythe philosophique. Il n'a pas eu la ferveur des foules.

SUZANNE LILAR.

Don Juan n'est pas l'homme

Le mot « *mythe* », dont nous faisons grand usage, a une fâcheuse étymologie et une fâcheuse famille. Les psychiatres s'en sont emparé pour décrire la mythomanie, les sociologues pour étudier les grandes fables historiques. Nos auteurs ne craignent pourtant pas de l'appliquer au personnage de Don Juan. « *Mythe* », écrivent à l'envi ses modernes commentateurs, à moins qu'ils ne préfèrent parler de sa « *légende* ».

Il y aurait à s'interroger sur cette tendance ou cette tentation. La psychanalyse y trouverait à dire : mythe ou légende, les hommes voudraient bien que ces mots les délivrent de Don Juan, l'une de leurs mauvaises consciences. Il nous faut voir à quoi, ou plutôt à qui, il correspond, — et pourquoi notre temps lui donne un intérêt et un relief nouveaux.

On l'a dit et justement répété : Don Juan n'est pas Casanova. De ce côté-ci, l'amour est jouissance et échange de joies physiques : Casanova donne autant qu'il prend, il rend heureuses (un peu plus que physiquement) ses partenaires, qu'il sait d'instinct choisir selon une harmonie entre elles et lui. Il écarte les compliquées et les inquiètes, les scrupuleuses et les repentantes. Celles qu'il élit, il enchante par leurs sens ce qui leur tient lieu d'âme. Et elles lui rendent grâces d'avoir été par lui tendrement comblées, comme de l'avoir comblé.

Les hommes n'ont pas à opter, n'optent pas, entre Casanova et Don Juan. Le parallèle, et l'ensemble des analyses, ont peut-être été, ici comme ailleurs, troublés par notre manie élémentaire de généraliser, et de toujours parler de « *l'homme* ». Quand nous n'allons pas, pour mieux universaliser ce faux propos, jusqu'à le nantir d'une majuscule ! Bien des hommes sont très fondés à ne se reconnaître ni en Casanova ni en Don Juan.

Peuvent-ils pourtant, ceux-là, dénier tout à fait à Montherlant le droit d'écrire que « *le donjouanisme n'est qu'un des caractères spécifiques du mâle, poussé à son comble : vagabondage, curiosité (ce qui est l'âme du désir), goût du changement, goût du risque* » ? Voilà la question posée : le donjuanisme n'est-il que l'affaire de certaines amours ou, chez les hommes, les colore-t-il tous, peu ou beaucoup ?

***

Il ne faut ni trop simplifier ni trop tarabiscoter Don Juan. Il n'est point, comme on a voulu parfois nous le faire croire, un dévot de l'Ecclésiaste qui prendrait dans ses chasses une morne et impossible revanche sur sa tristesse de créature. Il n'est pas

incroyable pourtant qu'un exégète habile pousse plus loin encore le propos et ne tente de nous faire voir en Don Juan un tourmenté qui s'ignore. On s'en approche trop en affirmant, comme le fait Thierry Maulnier, que si Don Juan dit « *que Dieu n'existe pas, il le dit pour offenser Dieu* ». Pascal, décidément, a fourni une arme trop belle et trop facile à des tentatives de cet ordre avec son « *Tu ne me chercherais pas...* » Mais non ! Pour Don Juan le ciel est vide de menaces ou de récompenses. Et c'est pour cela qu'il peut agir comme si la terre était pleine de ses joies. Il n'est triste qu'autant qu'il quête et qu'il n'a pas trouvé encore. La découverte l'assure. Et, le premier pas gagné, il épanouit son rire — un rire qui n'est pas simple.

Ce rire signifie à la fois qu'il a trouvé la jouissance, mais aussi qu'il faut moquer les philosophes et les croyants, avides d'insérer dans les êtres et dans les choses des idées, des ambitions, des inquiétudes ou des devoirs qui n'y sont pas. Il convient mieux de tenir la vie et ses occasions pour des fruits bons à saisir et juteux à croquer, qui n'ont de sens que dans leur actuelle saisie et par leur immédiate saveur. Rire qui sonne comme une joie de l'instant, un effacement du passé, un refus de l'avenir. Don Juan est l'homme du présent le plus aiguisé. Il prend dans cette pointe son plaisir et le redouble du cynisme dans lequel il le prend. En conquérant une femme, il se donne la joie redoublée de son plaisir instantané et d'une démonstration à chaque fois répétée : la vie, au-delà de l'instant, et de l'instant de plaisir, est vide. Et ce qu'il laisse à la femme, indignée ou déçue, qu'il abandonne, c'est la punition d'avoir cru un temps à la continuité, à la liaison décisive du présent et de l'avenir, toutes notions fortement incluses, comme on sait, dans ce que les femmes, assez souvent, dénomment amour ou imaginent sous ce nom.

Qu'à ces jouissances, qui sont de l'esprit, il ajoute encore le défi qu'à chaque fois il lance, non pas aux êtres, mais à ce que les religions nomment la Création et le Créateur, cela est sûr. C'est la logique suprême de sa conduite et de son parti pris. Les libertins classiques avaient déjà, à leur manière, comme les « *contemptores divum* » de l'antiquité, revendiqué ces conclusions conjuguées d'un humanisme extrêmiste. Le mythe de la création est l'exacte antithèse du donjuanisme puisqu'il est l'idée d'un homme créé, et vivant dans un ensemble infini d'existences, toutes ordonnées dans une intention éternelle. Ordre, intention, éternité, autant de faux-semblants déprimants ou mutilants, que Don Juan rejette dans le mépris sardonique de son rire. Don Juan est le premier héraut de l'absurdité du monde !

Thierry Maulnier a raison, sans doute, d'écrire que Don Juan a débordé l'intention de Molière, qui avait vu dans le personnage l'occasion d'une pièce rapide qui, par le bruyant châtiment final

de Don Juan, pouvait émousser utilement les attaques que *Tartufe* lui avait values du côté des « *dévots* ».

Aussi ne faut-il pas voir trop loin, ni compliquer trop la psychologie du Don Juan moliéresque. Thierry Maulnier se rend bien compte qu'il raffine le personnage et le modernise singulièrement en supposant que Don Juan trouve dans sa rencontre avec le Commandeur sa victoire suprême au sein de sa défaite. Non, Molière n'avait pas assez de satanisme pour imaginer que « *la foudre divine, et elle seule, peut apporter à Don Juan sa justification* ». Nul doute que pour Molière la foudre est le châtiment simple de Don Juan, celui qui devait valoir à la pièce certains applaudissements. (Ce dénouement le dispensait aussi d'en chercher un autre, qui eût été social et humain, comme celui de l'Avare ou du Misanthrope.)

Mais Thierry Maulnier — ou Albert Camus, qui signale que pour un Don Juan « *un destin n'est pas une punition* ». — ont tout à fait raison s'ils pensent à l'idée actuelle de Don Juan, à ce qu'il représente pour certains de nos contemporains, à ce qu'il devrait être, par exemple, pour un Jean-Paul Sartre réduit par hypothèse à l'essentielle partie (sans doute la plus profondément sincère, la plus sartrienne) de sa doctrine : le pessimisme de l'état de chute. Il m'a toujours paru que le thème inverse, par où l'existentialisme se convertit dans la thèse de « *l'engagement* », moyen d'échapper à la solitude, à l'angoisse et au désespoir, était, révérence parler, une sorte de « *remplissage* » tardif, — et d'ailleurs très significatif. Il n'est ni interdit ni illogique de voir dans cette doctrine deux mouvements, dont l'un est le fruit pur de la réflexion la plus critique qui ait été, l'autre une exigence adventice et superficielle de l'homme-Sartre. La doctrine la plus sartrienne de Sartre s'achève avec ses négations. Le reste, c'est-à-dire l'engagement, Sartre paraît bien s'apercevoir lui-même que ce n'est qu'un supplément. Il faut bien vivre ; Sartre vit et, il le dit lui-même, ce n'est qu'à mesure qu'il vit et s'engage qu'il pense sa vie et son engagement. C'est parce que Sartre-vivant avait envie de s'engager que Sartre-pensant a surmonté de cette flèche baroque son édifice sceptique.

Don Juan, qui n'est avide d'aucun engagement, vit comme un héros sartrien plus pur que Sartre. Pour lui aussi, sa conscience est un *rien*, un non-être qui vit de l'être dont il est en quête. Dans ses rares moments sans entreprise, il ressent la tristesse de ce non-être, il est hanté par l'objet, c'est-à-dire pour lui par la femme, qui, un instant, en lui donnant son corps, lui donnera corps.

Comme la conscience sartrienne, la conscience donjuanesque ne subit aucune pression extérieure, aucune tension interne, faite de souvenirs ou de tendances. Elle non plus n'est pas portée par

un Moi, puisque ce Moi se fait à chaque rencontre et se défait dans le rire de chaque délaissement. Elle aussi est une conscience qui « *se devient sans cesse et qui n'est jamais que ses successifs objets* ».

Comment ne pas encore observer cette convergence lorsqu'un commentateur de Sartre écrit, comme pour que cela soit appliqué à Don Juan et à sa conquête : « *La conscience est néant, mais néant d'être, c'est l'être qu'elle dévoile de front, ne s'appréhendant elle-même que sur lui. Et elle s'y projette d'autant plus passionnément qu'elle ne peut le dévoiler d'un bloc (...). Le monde (...) lui apparaît comme le champ infini d'autres néantisations possibles, parmi lesquelles, étant point de vue spontané, elle choisit ses possibles* ».

Et de même que la montagne de Sartre qui, simplement *était*, ne se crée vraiment qu'au moment où l'alpiniste la choisit pour son *projet* d'escalade, de même les femmes de Don Juan ne commencent pour lui d'exister qu'au moment de son projet. Durant qu'il l'accomplit, elles assument toute sa conscience. Dès qu'il l'a achevé, elles cessent d'être. Il est ainsi vrai de dire de Don Juan que c'est seulement par l'explosion de sa subjectivité, parfaitement insoucieuse du réel et des êtres, que le monde prend soudain figure et s'articule brièvement en significations et en rapports. Don Juan, héros sartrien, est bien un démiurge.

Le thème de « *l'autre* » achève la parenté jusqu'à l'identité. Don Juan refuse entièrement le regard de l'autre, y compris et surtout celui de ses conquêtes. Il refuse même cette autre prise qu'est la parole : il tient à ses femmes des discours tout préparés et dont l'effet est mécanique ; quand elles objectent, c'est encore par des réponses mécaniquement abusantes qu'il les fait taire. Don Juan ne fait aucun cas de l'autre, au moment même où il l'utilise pour son plaisir jusqu'à l'absorber en quelque sorte, jusqu'à en faire un simple complément jouisseur de lui-même. Existentialiste jusqu'au bout des ongles, il répudie tout au long « *l'esprit de sérieux* », aussi bien que « *la mauvaise foi* » qui solidifie et idéalise l'être qu'on est, aussi bien que l'alibi des références transcendantes.

Mais, existentialiste accompli, Don Juan signale, sur ce thème encore, que l'existentialisme rend toute morale impossible. Il est à mille lieues de penser que ses caresses le responsabilisent le moins du monde. Il ne songe pas du tout qu'il entraîne tous les hommes — et l'Homme — derrière lui par son exemple, et qu'il en doit trembler. Mais cette responsabilité de chacun pour l'exemple donné à tous (qui ressortit, il faut bien le dire, à un aspect étrangement simpliste et traditionnel dans cette doctrine de révolution), ce n'est encore qu'une superfétation, — une sorte de « *morale provisoire* », destinée à masquer au novateur lui-même

l'effroi du nihilisme. Don Juan l'ignore tout à fait : il n'éprouve pas, lui, le besoin de se racheter par des banalités catéchistiques.

Mais ce n'est point de Sartre qu'il s'agit, c'est de Don Juan. Pour bien affirmer sa vérité, mais du même coup le caractère localisé de cette vérité, indiquons tout de suite que Don Juan est le « *nerveux* » le plus accompli qu'on puisse imaginer. Prenons le catalogue psychologique du « *nerveux* », tel que René Le Senne l'a repris chez Heymans, et recomposons le caractère « *nerveux* » pour voir s'il s'applique bien à Don Juan. Le « *nerveux* » est par définition l'esclave de l'instant. Il est mobile comme les instants qui passent et voudrait passer avec eux. Parce que les instants vont vite, il voudrait les saisir au vol et les remplir ; le voilà affairé. Puisque son désir instable et l'occasion fuyante commandent sa conduite, il ne s'attache aux personnes et aux choses que dans la mesure où leur couleur s'harmonise avec son désir présent ; c'est dire que ses attachements sont aussi fugaces que vibrants.

Incapable de prolonger dans le moment ou les jours suivants ses impressions, impuissant par conséquent à les analyser et à les méditer, il ne peut qu'être violent et susceptible, il ne peut que laisser licence à sa parole et à son rire.

La puissante émotivité du nerveux vient se combiner avec son instantanéité pour le lancer à la recherche d'émotions exaltantes et nouvelles, de divertissements inédits. Ses expériences seront superficielles et vives, uniquement sensuelles et sans prolongement affectif. Mais sa soif d'inédit et de sensations puissantes est si vive qu'elle le conduit parfois au goût de l'horrible, du macabre, de l'interdit. La clientèle du Grand-Guignol, des messes noires, des mises en scène sataniques se recrute surtout dans certaines catégories extrêmes de nerveux. Qu'elles soient ainsi exaspérées ou qu'elles restent à un niveau plus banal, ces dépravations sont autant d'occasions nouvelles par où le nerveux perdra encore un peu plus le contact et la responsabilité de lui-même.

Car il n'est guère soucieux de mettre de l'unité dans son être et de la logique dans sa conduite. Peu sensible à hier, à ce qu'il a été, à ce qu'il a dit, à ce qu'il a fait, il accommode volontiers ces réalités à son goût du jour : aussi est-il assez souvent menteur — de tous les caractères le plus prédisposé au mensonge. Habitué à plier la vérité à ses penchants et à ses besoins du moment, il soupçonne volontiers les autres de la même mentalité : il est non seulement hypercritique mais méfiant — d'une méfiance rapide et peu soutenue, il est vrai. Ces autres réalités que sont les choses lui sont encombrantes puisqu'il ne peut les modifier selon l'humeur : aussi est-il de tous les caractères celui qui en parle le moins, et celui qui parle le plus facilement de soi.

L'émotivité et l'emprise de l'instant ne prédisposent pas plus à l'esprit de suite qu'à l'objectivité : comment s'attacherait-on quand les perspectives changent à tout moment, quand les intérêts actuels se dissolvent sans cesse en de nouveaux appels ? Peu capable de s'attacher à un objet unique et identique, la sexualité verse fatalement dans la curiosité et la complication.

Porteur d'une émotivité redoublée par la primauté de l'instant le nerveux se met tout naturellement au premier rang de la scène : content de lui, il aime que le suffrage d'autrui vienne confirmer sa satisfaction et, enfin, il est habile à embellir ses propos, prompt à complimenter et à duper ceux qui, pour un temps, font partie de son paysage.

N'exagérons donc rien, Don Juan n'est pas un parangon. Il faut refuser à tous les Don Juan, et même à leurs commentateurs, le droit de parler au nom de l'Homme ! L'Homme ne s'est jamais fait entendre. L'Homme (puisqu'on tient tellement à le penser en majuscule) n'est pas Don Juan. Mais des hommes sont d'exacts Don Juan. Et il est de surcroît assez vraisemblable qu'au fond non encore corrigé de leurs moëlles, tous le sont ou l'ont été un peu. Mais à des degrés et selon des modes si multiples qu'il vaut mieux laisser à Don Juan le sens d'une représentation partielle. Il est vrai que pour élire un « *mythe* » de l'homme, les hommes de lettres ou de théâtre sont plus tentés, et on les comprend bien, par un nerveux donjuanesque que par un flegmatique, célibataire à tout crin, qui repasse son linge et tient registre de ses savonnettes.

Mais le flegmatique — et les autres — sont pourtant l'homme aussi, même s'il n'ont le sens ni du sarcasme, ni du néant, ni de l'absurde, ni du désespoir. Don Juan a de la figure et de l'éclat, l'existentialisme aussi. Mais ils ne sont que les aventures de certains hommes. C'est comme cela qu'il faudrait les présenter, plutôt que comme d'universels problèmes.

Les Don Juan, il est vrai, ne s'avisent qu'assez rarement de mettre leur conduite en forme de doctrine. Plus souvent ils sont artistes ou poètes. Ils disent « *je* » ; ils parlent d'eux-mêmes pour eux-mêmes. C'est peut-être un signe que, les prudences tombées les interdits abolis, les conventions vitales elles-mêmes en miettes, une doctrine de philosophe, compliquée d'une subtile intelligence mais venue de même source, se soit exprimée de nos jours avec tant d'éclat. La difficulté est que les artistes peuvent demeurer en chemin, s'arrêter à leur goût d'une liberté de négation ; les philosophes restent plus liés à la tradition : ils veulent construire sur les décombres. Reste à savoir si l'on peut construire, et quoi, sur les décombres que Don Juan laisse derrière soi.

André Le Gall.

Passage de Don Juan

« *Hic et nunc* », tel est le caractère qui marque toute rencontre de Don Juan avec une femme ; le don que celle-ci lui fera d'elle même ne souffrira aucun délai ; *ici et maintenant* est le seul impératif absolu. Donna Anna en sait quelque chose qui, bien qu'engagée à Ottavio, s'abandonnera à Don Juan dans la maison même de son père, et Zerline qui succombe, lors de la fête qui tient un moment éloigné d'elle, la rage au cœur, son rustique promis Mazetto.

L'aisance incomparable du Séducteur, sa façon d'être là, brusquement, sans que l'on sache d'où venu, l'abrupt de sa présence, voilà qui assure son immédiate victoire. Sa simple apparence constitue déjà un attentat à la liberté d'autrui. « *Ce merveilleux visage pâle est mon destin* ! » s'écrie Caroline Lamb, dès qu'elle aperçoit Lord Byron, au cours de la soirée qui lui coûtera l'honneur et la raison. Le Séducteur opère par effraction, précisément parce qu'il fait cette promesse irrésistible d'un instant qui les contiendrait tous.

Arrachée à sa direction initiale, la femme se trouve jetée sur une voie où elle ne découvre plus aucune issue, en proie à l'Impossible. Comment demeurerait-elle fidèle à un ancien projet quand sa route croise celle de l'homme qui porte sur lui tous les signes exaltants du foisonnant avenir, de l'homme, à la parole peut-être traîtresse, mais dont la hâte, elle, ne ment pas. Le propos délibéré de plaire que d'autres cachent sous une livrée de modestie ou de pudeur, Don Juan, lui, l'expose avec ostentation, comme l'on ferait d'une pierrerie. Il fulgure de tous les feux du futur plaisir. L'intensité, ici, supplée à la durée. C'est même l'alliance unique du maximum d'intensité avec une brièveté qui, perdant tout prosaïsme, atteint à la valeur métaphysique de l'Ephémère.

Pour être la digne émule de Don Juan et répondre comme il le faudrait à la question qu'il ne pose que sur le plan de l'espèce, Anna ou Elvire, transgressant toute soif d'avenir, le vieux désir de fabriquer des racines — de « *s'attacher* », comme l'on dit —

devrait accepter au contraire de n'avoir été élue qu'en tant que participante d'un jour à ce précieux royaume de l'éphémère, en tant que simple passante interchangeable, par le Passant par excellence.

Qu'importe qu'il n'ait voulu respirer sur elle — comme sur toute autre — que cet « *Odor di femina* », à quoi il est seulement sensible, sous la feinte des serments d'amour et de fidélité ; son choix n'en réussit pas moins à replonger la femme aux sources du grand mystère originel. Dépassant les données d'une existence personnelle, elle atteint, par l'anonymat et la puissance de l'instinct, à la richesse d'un destin universel. Au lieu d'en concevoir de l'amertume, elle devrait y puiser du réconfort. Sembler un instant assez jeune et assez belle pour incarner à soi seule l'infinité de la Nature, c'est un honneur qui devrait suffire à apporter la plénitude. Au lieu de prétendre à être l'unique dans la vie de celui dont le seul engagement durable sera tenu avec le surnaturel, loin de s'enrager à vouloir le fixer, toute élue d'un jour devrait avoir présent à l'esprit les « *mille et trois* » qui, rien qu'en Espagne, la précédèrent, et les milliers d'autres qui, un peu partout, dans le monde, lui succéderont ; la connaissance de la multitude d' « *appelées* » au catalogue la renseignerait suffisamment sur la portée de son aventure, et fournirait une excuse à sa propre faiblesse. Le nombre des victimes lui prouverait qu'il était impossible que le Séducteur ne triomphât pas d'elle, comme de toutes les autres. La découverte qu'il ne s'était attardé auprès d'aucune retirerait toute souffrance d'amour-propre à la perspective de son prochain et inévitable abandon.

•

Du reste, si Don Juan est parjure, c'est moins parce qu'il a le goût de la profanation que parce qu'il est un provocateur, au plein sens du mot. Sa vocation, en effet, est d'appeler successivement en chaque femme ce qui, sans lui, fût demeuré enseveli, et, à la fin, il fera sommation au ciel de comparaître pour le contraindre à se mesurer avec lui. Sa grandeur vient précisément de ce que, sa vie durant, il « *appelle de sa sentence de mort* » ; un halo sombre le prolonge dans l'invisible. C'est en quoi il diffère absolument de Casanova. Jamais celui-ci ne se mêla de dire non aux injonctions de l'au-delà, ni de vouloir se tailler un destin à sa démesure ; simple ludion des eaux superficielles, que n'agrandit nulle imminence tragique, sa satisfaction s'accroît de chaque femme qu'il séduit. La répétition a pour effet de le maintenir toujours au même niveau de lui-même. Chez Don Juan, au

contraire, toute femme qui s'abandonne (malgré l'inscription au *Memorandum*, garant que Juan a, du moins, une mémoire) ajoute à son insatisfaction. Si l'une d'elles pouvait lui résister, il ne serait précisément plus Don Juan et ne serait pas contraint d'en venir à cette invitation faite au Commandeur, en suprême provocation, mais peut-être en suprême espoir aussi, que celle-là, enfin, ne sera pas acceptée ! Mais la fatalité de Don Juan, c'est que nul, décidément, ne reste insensible à sa voix ; son sarcasme a pouvoir de ressusciter les morts. La statue elle-même sera exacte au rendez-vous.

Tant de données chez un être qui, toutes, visent au-delà du but, prouvent que Don Juan n'est et ne peut être qu'un Passant. Or, c'est ici que nous touchons au cœur même du paradoxe. Il a beau ne s'adresser en chaque femme qu'à ce qu'elle a de plus général, il ne peut l'amener à considérer la pariade, pour lui sans conséquences, comme devant être, pour elle, sans lendemain. Désormais, elle n'oubliera plus la rencontre d'un jour. L'amour pour un divin maître, ou un quelconque époux, n'effacera plus la révélation de la chair exaltée. Don Juan, une fois disparu, la femme ne vivra plus ce qui lui reste d'avenir que sur le mode rétrospectif.

Et pourtant, c'est parce qu'elle se proposait d'emblée comme ne devant pas durer, que la rencontre de Don Juan, garantissant l'expérience de l'érotisme pur, pouvait délivrer des plus douloureux et inavouables complexes. La chance d'une réponse foudroyante au désir, sitôt satisfait que surgi, ne se rencontre pas tous les jours. D'ailleurs, il faut dire que la soif d'abjuration de soi-même par le désir est latente chez bien des femmes, et c'est pour n'avoir pu l'assumer en pleine conscience, faute d'une rencontre révélatrice, que la plupart passent leur existence dans un état de frustration plus ou moins tolérable. La conscience d'une ardeur refoulée, en même temps que sa satisfaction, voilà qui mériterait moins de blâme que d'attention. Don Juan, ou la frigidité vaincue... La psychanalyse mettrait sans doute aujourd'hui sur le compte d'une impuissance fondamentale la quête d'une Messaline qui se relevait, jamais lasse, des bras des mercenaires qu'elle poursuivait de bouge en bouge, à la recherche d'une satisfaction qui la fuyait. Que de femmes, murées sous de strictes apparences bourgeoises, ont été condamnées à une insatisfaction semblable. Le passage de Don Juan, c'est, pour Zerline et Anna, la faille providentielle dans un destin de matrone respectable, qu'elles se proposaient de remplir dans les bras du conjoint sans envergure qui sera le père de leurs enfants. Et puisqu'elles ne pourront oublier, qu'elles vivent du moins de ce souvenir ! En amour, ce n'est pas toujours à *cause* de quelqu'un que l'on meurt, mais parce qu'on n'a *pas* rencontré quelqu'un.

L'ennui de la vie tue, à la longue, plus sûrement qu'un beau désespoir passionnel.

Il faut ajouter qu'à aucun moment la rencontre de Don Juan ne risque de sombrer dans une fade sentimentalité de petite fleur bleue, accomodée à la romantique bière allemande; c'est l'anti-Werther, l'anti-Charlotte par excellence. Nul couplet sur les bienfaits d'une vie vertueuse et retirée, ni sur les charmes des familles nombreuses. Seule importe la puissance virile du Séducteur, ses rejetons éventuels n'intéressent pas.

Pas question, non plus, de devenir, à ses côtés, Laure, ou Béatrice, quelque égérie diaphane, conduisant, par dépouillements successifs, sur la voie de la Sagesse. Point d'ascèse illuminative, mais au contraire la plus grande obscurité de l'instinct. Don Juan, dans le cours d'une vie, représente l'assouvissement fondamental qui passe bien au-dessus de la portée de tant d'êtres. Si l'état de transport qu'il représente devait se maintenir il aboutirait immanquablement à la mort. La passion, c'est du « *don juanisme* » qui se prolongerait. Or si le « *don juanisme* » est un accroissement de vitalité et de force expansive, la passion, au contraire, est un élément dévorateur. Elle aspire à se joindre toujours plus étroitement, corps et âme, et, peut-être bien, âme plus que corps, à l'être de son choix ; elle mêle dangereusement la chair avec l'esprit, et l'esprit, ne pouvant se défendre de quelque désir d'éternité, s'obstine à exiger de la chair plus qu'elle ne peut donner. Cet impossible attelage tire vers la mort. La recherche de la totalité et de l'éternel à travers ce qui ne peut les contenir, voilà le danger. Si Pétrarque et Dante avaient pu demeurer dans l'étroite compagnie de celles qui furent leurs inspiratrices, peut-être en fussent-ils morts, et, venant grossir seulement la cohorte des amants célèbres, eût-on glosé sur leur amour, mais eux-mêmes n'auraient rien pu nous en dire dans quelque œuvre immortelle. Eux aussi, sans doute, eussent aspiré, avec la même ardeur que Tristan et Isolde, à la mort libératrice, et les cris par lesquels Claudel a su, mieux que tout autre, traduire, dans *Partage de Midi*, l'exigence emportée de la chair, eussent été aussi les leurs. « *Ce que nous désirons, ce n'est point de créer, mais de détruire, et qu'il n'y ait plus rien d'autre que toi et moi* ».

Oui, ce que veulent les grands amants, victimes de leur passion d'unicité, c'est : « *n'être plus gênés, détestablement, par ces vêtements de chair* ». Pouvons-nous concevoir leur souffrance, et « *ce que c'est quand on vous fourre une âme avec la vôtre* » ? Car c'est bien de la terrible intrusion spirituelle « *de l'autre* » qu'il s'agit, de cet autre dont « *l'âme, inexplicablement... détestablement, est devenue la clef* » de celui qui l'aime. « *Que m'importe la mort* », s'écrie sauvagement l'amante à l'amant, pourvu que : « *je sente ton âme un moment qui est*

« *toute l'éternité,*
« *toucher*
« *prendre*
« *la mienne, comme la chaux qui astreint*
« *le sable en brûlant et sifflant* » !

Bien loin de ces suprêmes tentatives, dont le délire conduit au non-vouloir vivre, la rencontre de Don Juan, pour la femme qui saurait, elle aussi, ne l'envisager que sur le plan de l'éphémère, est riche de toutes les possibilités enfin réalisées, de l'Instant. Si elle représente un formidable accroissement du tonus vital, c'est parce qu'échappant, par bonheur, à la seule embûche qui eût consisté précisément, en ce que Don Juan fût capable d'être fixé, elle a, au contraire, le « *momentané* » comme garant qu'elle ne sera pas mortelle. En effet, la menace funèbre n'existe que pour Don Juan, (et nous savons qu'elle se réalisera hors de tout élément proprement passionnel). Don Juan est suffisamment égoïste pour n'entraîner personne dans sa mort ; jusqu'au bout il ne partage rien. La femme se devrait de demeurer indemne. Si la souffrance que lui impose la fugacité de l'infidèle peut l'amener à désirer sa mort, de même que la sienne propre, le risque mortel ne se trouvait pas posé dès le point de départ, du simple fait que « *l'autre* » existait. Aussi, ce qui lui était proposé, par le privilège d'un rare destin, c'était d'apprendre à vider, dans la coupe minuscule de l'Instant, l'immensité d'une rencontre qui n'avait pour fin dernière que la seule exaltation du désir.

MARIA LE HARDOUIN.

Don Juan et la démocratisation de l'amour

Pierrot. Il a vingt ans — Don Juan de quartier (le mot a vieilli terriblement) est allé passer la soirée au cinéma avec sa dernière conquête. Dans son dos, plaisantant trois garçons qui connaissent la fille ; l'un d'eux, un grand qui est le mieux taillé des trois, se montre agressif. Pierrot se retourne : « Quand auras-tu fini de donner des coups de pied dans nos fauteuils ? dit-il calmement. — Si ça te plaît pas, je te casse la gueule, répond l'autre. — On sort ? — D'accord ».

Personne ne dit mot autour d'eux. Le compte du gars sera vite réglé, car Pierrot ne diffère pas pour attaquer. Il sait que le premier qui frappe a toutes les chances de gagner dans une rixe éclair, à la loyale. Un direct. Le frisé flanche avec un œil au beurre noir ; Pierrot l'étend ensuite d'un coup de talon au foie. Puis, paisiblement, il va reprendre sa place dans la salle. Les deux autres garçons ne bronchent pas quand il prononce à haute voix : « Avis à ceux qui en veulent autant ». La fille se presse contre lui ; elle adore cette robuste tranquillité, pose la tête au creux de l'épaule de son ami. La légende de Pierrot s'affirme.

Ce soir, le don Juan de la salle n'est pourtant pas lui. Il déambule sur l'écran, vêtu d'un blouson et d'un blue jean. Il s'appelle James Dean, Marlon Brando ou Bing Crosby. Le séducteur est un personnage d'ombre, un bourreau des cœurs que l'on cherche à matérialiser, mais il ne serrera pas dans ses bras, ses amoureuses. La littérature, l'or des producteurs, la publicité ont fabriqué, puis étoffé, nourri ce héros. Un de mes amis avait connu à Paris autrefois Rudolf Valentino, pauvre et ignoré. Les femmes qui le côtoyaient dans le métro ne se souciaient pas de ses yeux de velours. Des vedettes de cinéma en graine il y en a plein les rues et les métros : encore faudrait-il que leur graine pût lever.

Il est intéressant de situer un Don Juan moderne sous l'optique de la « collectivisation » de l'amour. Les vertus masculines qu'on lui prête sont un condensé des nostalgies, des désirs, des révoltes de l'adolescent occidental. Chacun est amoureux à sa manière, des yeux clairs d'un James Dean, surtout quand il court dans sa prunelle une certaine errance, ou bien cette lueur fauve qui fait jeter par terre tables et chaises, sauter d'un étage à pieds joints ou vous éjecte le héros par la portière d'une de Soto.

Si les filles rêvent d'être à lui, les garçons ne visent qu'à l'imiter à le copier dans ses gestes et ses vêtements : Le James Dean de Bois-Colombes peut-il espérer devenir un tombeur de filles de son âge ? Le prestige du don Juan moderne est subordonné au message de copinage et de fraternité qu'il apporte ; l'amour vient loin derrière. Voilà pourquoi le message James Dean a pris

son vol brutalement en beauté, au moment propice. Il n'a pas eu le temps d'être détérioré par le succès. Il risque de tenir bon, comme celui de Rudolf Valentino, disparu lui aussi, prématurément, et dont le digest romanesque correspondait aux aspirations d'une génération montante.

S'ils avaient survécu l'un et l'autre, les Associations familiales et les cartels d'Action Morale les auraient vite accaparés avant qu'ils n'aient vieilli. Le révolté serait rentré dans le giron paternel ou maternel et le séducteur aurait fondé une jolie famille. L'anecdote de « *à l'Est d'Eden* » amorçait la ligne future qui serait suivie. N'oubliez pas que le grand ancêtre, le Don Juan de Séville, Don Miguel de Manara qui vivait sous Philippe IV, grimpait aux « *rejas* » des balcons et dégainait l'épée, a fini dans la dévotion, Frère de la Charité. Si on prie en ce moment autour des images de James Dean et de Valentino, les cinq petits rosiers de la Caridad, plantés dans cinq pots par Don Miguel à l'hôpital de la Charité, n'ont pas cessé de fleurir depuis trois siècles. Parions que James Dean aurait fini à l'écran, sous le képi d'un vendeur de Bibles avec une ribambelle d'enfants à ses trousses, les siens. Au XVIIe siècle, il serait mort dans un duel ; aujourd'hui, c'est dans un accident d'auto. Une légende s'entretient, mais en se prolongeant, elle risque de se perdre dans une voie sans issue. Nous sommes au siècle de la vitesse où les amours comme les élans précoces ont un caractère d'usure rapide. Hier, un chansonnier tenait le coup, vingt ans. Aujourd'hui les chanteurs de charme ont une destinée courte. Ils se détrônent rapidement les uns les autres. C'est le sort des bas de soie ou des ustensiles ménagers qu'on remplace constamment.

Le Don Juan collectif est un produit scientifique et le fruit des techniques modernes. Sa séduction est contagieuse, grâce à son image répandue partout et sur grande échelle. Par magie, les cœurs s'épinglent. Ensemble, les filles vont voir au cinéma Luis Mariano, à moins que, fidèles au rendez-vous qu'il leur a donné sur les ondes, elles ne soient à l'écoute.

La femme étant mieux reliée à la vie du monde que l'homme, et d'esprit plus mythique, est plus sensible que lui à l'envoûtement des stars. Margaret Thorp assure que 80 % des « *fans* » sont du sexe féminin. Mais les héros masculins draînent vers eux un nombre croissant de jeunes « *fans* ». Cette bipolarité du Don Juan étoile est le témoignage même d'un vaste mouvement de convergence que la radio, le cinéma, la télévision, amalgament et sublimisent. Il n'est plus question de jalousie autour de cette poussée passionnelle. Du Don Juan fougueux, jaloux, criminel et individualiste à outrance, nous glissons vers un Don Juan qui prend du large, voire de la hauteur. Quant à ses victimes, elles sont adaptées au temps du collectif ; elles

sont devenues « *partageuses* ». Il s'agit d'une tentative idéale, d'un vague appel qui n'exclut en rien l'appétit sexuel de la femme orienté vers la possession par le mariage, d'un homme bien à elle.

Le Don Juan individuel n'est pas détruit. S'il a perdu en qualité, les orgues de la sexualité féminine en font un être nécessaire qui n'évolue plus que dans les œuvres de chair. Il tient le poste d'accumulateur sexuel et joue sa carte à Barbès, à Belleville, à Saint-Michel dans un Paris aux prolongements érotiques. Son empire s'étend sur les sous-développés ou les trop développés de la Nation. Son prestige tient à ses performances amoureuses, alors que ce n'était pas le cas du « *maquereau* » d'hier qui exerce encore sa fascination mentale sur l'hétaïre, en dehors de l'envoûtement physique.

Le Don Juan des basses œuvres a souvent le type métèque. Il nous présente des tableaux de chasse appréciables. C'est par là seulement qu'il ressemble de loin au touriste de l'amour. Pour les reste, il est sans rapport avec lui, le Don Juan historique étant un intellectuel et un tourmenté capable du plus grand cynisme comme de réactions nobles et d'une conversion finale. Qu'advient-il de lui dans la société moderne ? Etant par essence un rôdeur et un libertaire, il prend le plaisir du papillon. Il butine, mais à peine a-t-il vaincu, il « *course* » une nouvelle proie qu'il ne tardera pas à laisser choir à son tour. Son caractère initial est l'agressivité, mais son cœur est rarement pincé. Ne pas confondre avec un élan sentimental son instinct conquérant. Au prix de mille subterfuges, il décroche des cœurs, mais il ne s'attache à aucun. S'il engrosse, il est dénué d'instinct paternel. Toutefois l'engrenage judiciaire de l'Etat moderne le guette et le prend en chasse comme l'automatique, un numéro de téléphone que vous sollicitez. En Amérique, certes, le célibataire paye beaucoup plus cher que chez nous ses fredaines. La femme lubrique y est, en revanche, libre d'attaquer les mâles, et il n'est pas prévu de sanctions à son égard. Pour éviter les mariages et les pensions à payer qui risquent d'en résulter, les Don Juan se rabattent sur la conquête des femmes mariées. Les divorces qui s'ensuivent solutionnent des problèmes qui étaient voués autrefois aux règlements de compte sanglants. Finis les duels ; des coups de revolver pètent seulement de temps à autre. Sauf dans les pays catholiques où le divorce est interdit et où l'herbe et les poisons continuent d'être les armes secrètes de l'amertume et de la vengeance.

Il n'est que de longer au Palais de Justice les salles combles de la conciliation pour se convaincre que l'Etat s'est substitué aux frères d'Elvire pour discuter des arrangements de conscience et des arrangements d'honneur. Il intervient en leur lieu et place.

Mais revenons au séducteur professionnel, au Don Juan d'hier

qui veut survivre. Une épée de Damoclès est pendue au-dessus de sa tête. Son cas est le même que celui du patron qui travaille ou fait travailler en marge de l'U.R.S.S.A.F. Le lieutenant Algarron, dont j'ai analysé dans « *le Naufrage des Sexes* » (1) les complexes du Don Juan vaincu, a payé cher d'avoir négligé la sottise et la primitivité d'une Denyse Labbé.

Le nivellement par en bas accorde aujourd'hui plus de facilité pour se venger, à une sous-développée qu'à une femme évoluée. Sous prétexte qu'elle est présumée sans défense, l'Etat et le chœur populaire protègent ses chantages les plus grossiers. Il y a cinquante ans, la caste militaire aurait sauvé un jeune officier. Maintenant sa bagatelle est une affaire sociale et une question politique. Il est devenu une cible. Les tabous ont changé de zone. Jusqu'en 1914, l'officier de cavalerie était la terreur des maris. Il est devenu, de nos jours, un type désuet, un droitier, un colonisateur en puissance, un déchet de hussard que l'opérette dote d'un monocle de vieux marcheur, à moins qu'il ne s'agisse du type jeune Prussien détesté. Aujourd'hui, être un para ou un légionnaire, ce n'est plus beaucoup pour séduire. L'officier qui fait les concours hippiques s'habille en civil pour gagner les cœurs. L'uniforme ne garde son prestige que sur « *les jeunes filles du monde* » de province ; sur les petites bonnes ; les cœurs naïfs frais émoulus de l'orphelinat ; sur certains homosexuels enfin, qui s'éprennent de sergents de ville.

La femme insatisfaite qui veut vivre, cherche l'animal, même pas beau, aux yeux de braise et bien membré. Voilà pourquoi le métèque a fait son entrée sur la Carte du Tendre française dont il désespère les sentiers. Dans le classement des séducteurs de banlieue, il occupe désormais une place de bourreau d'autant plus avantageuse que, dans une société bourgeoise sensibilisée à outrance par le mythe chrétien, les complexes abondent.

Dès que nous émergeons de ces terres chaudes où opèrent librement les tenants de la primitivité sexuelle, on constate le transfert du séducteur individuel au séducteur collectif dont j'ai parlé plus haut. Ce transfert du plan individuel sur le plan psychique des ondes et des images, obéit aux lignes de l'évolution cosmique, scientifique et sociale. Il n'y a plus de bellâtres pour moduler sous le balcon et y jouer de la guitare, s'ils sont encore capables de faire « *chanter* » une bourgeoise. Les chanteurs de charme les ont remplacés. Tino Rossi, Georges Guétary, Eddie Constantine, Charles Trénet renouvellent les Don Juan d'hier.

Il y a de la bisexualité dans leur cas. Et d'abord la voix du ténor par ses modulations à un caractère asexué. Ses octaves

(1) H. d'Amfreville : *Le Naufrage des Sexes* (Édit. Corréa).

suraiguës affolent et dépassent l'univers de la sensibilité des femmes. Le ténor fait tomber certaines femmes en pamoison. La basse ne détient jamais ce pouvoir-là. On peut dire du ténor qu'il exaspère et prolonge les pointes du système nerveux féminin. Dépassant la zone de la sexualité physique, le chanteur de charme opère dans les zones mentales de l'amour. Un amour évidemment dénué de jalousie. La vedette aimée appartient à toute la terre ; elle est une expression de la génération qui monte. On ne se bagarrera à cause d'elle que pour en obtenir un autographe ou pour toucher son vêtement comme on se disputait les morceaux de la pèlerine du Saint. Comparez son prestige à celui des troubadours, personnages quasi asexués. Le chanteur de charme est un Don Juan nouveau style. «*La star devient nourriture de rêves* », écrit Edgar Morin dans son excellent livre « *Les Stars* ». (1). Le Don Juan se purifie en se transformant en une personne d'ombre. Il n'est plus physiquement présent. Une force d'autant plus envoûtante se dégage de cet être mythique qu'il est un condensé d'humanité, une quintescence d'humanité. Son geste dit naturel est longuement prémédité au cours d'une préparation savante qui va de la manière la plus dégagée possible de jeter son mégot à celle de se passer la main dans les cheveux dans telle ou telle circonstance. Une force obsessionnelle charge cet être insaisissable, auquel la télévision confère une double investiture. L'amant entre par les portes fermées comme un Jésus. On l'entend, on le voit, mais il n'y a pas de possession physique à espérer. Seuls, les milliardaires ou les grands de ce monde peuvent oser toucher son corps divin. Amoureux et amoureuses qui rêgnent sur les écrans, fixent sur eux la magie de l'amour. La star est avant tout sujet du mythe de l'amour et cela jusqu'à susciter un véritable culte. Il s'agit d'une idéalisation.

Un nouvel olympe est créé. Une vaste famille de Dieux et de demi-Dieux dont on suit et commente avec indulgence les brouilles, les aventures, les exploits, comme on le faisait pour Zeus, Apollon, les Titans. Cette divinisation n'exclut pas une correspondance entre les Dieux et les humains. Etant petit, j'écrivais bien des lettres « *au petit Jésus O ciel* » ; les Dieux nouveaux répondent comme Saint-Antoine vous répond intérieurement quand il vous exauce.

A Hollywood, une star reçoit, paraît-il, trois mille lettres par semaine. C'est autant d'amour volé au Seigneur diraient les prophètes. Nous dirons que c'est aussi autant d'amour volé à l'individu.

Le Don Juan est adoré en commun dans une chapelle qui

(1) Edit. du Seuil. Collect. « Le temps qui court ».

s'appelle un club. L'idole a sa permanence et son secrétariat. Il répond comme la Pythie, il conseille et on écoute sa bonne parole. Magazines, serments, photos, cotisations donnent à son culte une structure matérielle. La pâque est remplacée par le Festival où on peut lui donner son lustre, et espérer de lui un bonjour sourire.

Un amour désapproprié passe dans la stratosphère et opère par vibrations. Quel chemin parcouru depuis le Don Juan qui enlevait la belle, affrontait le rival et le tuait ! Maintenant, le Don Juan se réfère à la mécanique ondulatoire.

Le langage d'amour que les « *fans* », filles et garçons, utilisent est le même pour tous et prononcé en commun. Il procède d'un mélange d'admiration et de mimétisme — La photographie du grand copain n'est plus secrète. Elle est répandue à l'échelle mondiale. Cette jeunesse de l'amour dépersonnalisé exige de se partager ses Dieux.

Edgar Morin nous cite quelques-uns des témoignages publiés à l'occasion d'enquêtes faites parmi les spectateurs, comme celle de J. P. Mayer. Ces confessions de jeunes sont le reflet des lettres que les stars trouvent le matin dans leur courrier. Une dactylo anglaise de 21 ans qui est tombée amoureuse de Tyrone Power écrit : « ...*Quand il embrassait sa partenaire un grand frisson me parcourait l'échine jusqu'au cœur. Quelquefois, dans des rêves, je le voyais m'embrasser* ». T. Power est pour elle le type même du chevalier. Elle ajoute (ce qui confirme cette diminution du sentiment de la jalousie que j'ai déjà notée) : « *j'envie sa jolie femme Annabella, mais je l'aime* ».

Le Don Juan peut être une femme et ce sont des femmes qui écrivent cela (une étudiante en médecine de 22 ans) :

« *Deanna Durbin fut une première idole, je l'adorais et mon admiration avait un grand retentissement dans ma vie. Je voulais lui ressembler autant par les vêtements que par les manières. Ma Deanna ! j'achetais tous ses disques et je les jouais jusqu'à l'usure* ».

A 26 ans, une fille tombe amoureuse de Conrad Veidt : « *Sa voix, ses gestes me fascinaient. Je le haïssais, le craignais, l'aimais. A sa mort, il me sembla qu'une parcelle vitale faisait défaut à mon imagination* ».

A 18 ans, cette autre tombe amoureuse de Bing Crosby : « *Je pense à lui constamment*, écrit-elle, *j'essaie d'imaginer ce qu'il fait aux différents moments de la journée. Je m'arrange pour pouvoir l'écouter quand deux émissions de lui passent sur deux longueurs d'onde différentes. Sa voix me rend heureuse, je me sens complètement* « *molle* » *quand je l'entends* ».

Le magnétisme s'exerce hors des dimensions sexuelles. « *Un jeune garçon écrit :* « *Mon idole est Errol Flynn. Je tombais violemment amoureux de lui. Je pense à lui toute la nuit, m'imagine*

être avec lui et rêve de lui. Je n'ai jamais éprouvé cela pour une actrice ».

Ne parlons pas d'attirance homosexuelle : il s'agit d'un processus magique, d'une participation d'ensemble à une mythification amoureuse nouvelle. La tentative est encore sommaire, balbutiée, primitive et constamment avortée d'une humanité aspirant à transfigurer l'amour. A travers la découverte scientifique liée désormais aux états d'âme des foules, un nouveau mécanisme rode ses soupapes. Par le truchement de la Radio, de la Télévision, du Cinéma, des chemins nouveaux sont tracés où l'amour est inlassablement à la recherche d'une unification, d'une purification, jusqu'à en crever sentimentalement. L'acte sexuel tend à devenir un service que l'on se rend entre garçon et fille. Sans doute, la période intermédiaire que vit cette génération, lui réserve des lendemains cruels, car elle est à cheval sur deux univers qui s'affrontent et la tenaillent.

Les vibrations passionnelles du jour, désagrègent l'instinct martien et repoussent la possession brutale. Déjà commercialisés, salis par la publicité, exactement prostitués sur le plan mental, les Don Juan perdent leur caractère bagarreur pour devenir des amoureux d'eau douce. De même que l'instinct guerrier occidental est en chute, l'instinct du rapt est démodé. La publicité qu'on donne aux crimes passionnels nous permet seule de croire qu'ils sont plus nombreux. Et encore hier, le jaloux tuait son rival. Aujourd'hui, il se contente souvent de tuer la maîtresse ou l'épouse qui le trompe ; c'est moins dangereux.

Le Don Juan de Séville était déjà porteur d'un rachat. Il en mûrissait la nostalgie. Cet explorateur de toutes les voies de la violence et du cynisme des mâles mourut, avons-nous dit, en odeur de sainteté. A la suite d'un long combat avec lui-même, il a tracé le sillage d'une évolution spirituelle future que nous suivons.

Un Don Juan qui s'amenuise, reste quand même un Don Juan. Un roi moderne reste quand même un roi, bien qu'il n'ait rien de commun avec les rois de naguère. L'Occident tient la main au Don Juan nouveau. Comme l'Occident tient les clefs de l'avenir — n'en déplaise à ceux qui croient que la lumière nous viendra de l'Afrique ou de la Chine — la contagion s'opère vers l'Est. La jeunesse slave rêve de stars à aimer et rêve de porter des *blue jean*, comme ce James Dean qu'elle voit en songe sans l'avoir jamais vu à l'écran. Les Don Juan d'hier, ivres de conquêtes et qui croisaient le fer, et croisaient le Bien et le Mal, sont entrés au Musée. Leur service est achevé. Ils sont à la réforme comme la vieille garde et la goutte militaire. Tirons un coup de chapeau à ces grands ancêtres du panache.

HENRI D'AMFREVILLE.

Un Don Juan en prose

A l'origine, c'est un personnage tragique. Transposé dans la société moderne, il n'a plus que du charme, de la suite dans les idées, un soupçon de ridicule ; plus une candeur singulière qui ressort du fait qu'il fait le compte de ses victimes. Ce quantitativisme affectif donne même à penser que le malheureux manque de délicatesse et que bien des nuances, intéressantes pour tout autre, lui échappent fâcheusement. Toutes les femmes vous diront que les hommes à femmes ne sont pas des virtuoses, des fignoleurs, tant s'en faut ; en rendant des soins trop attentifs à leur ennième conquête, sans doute croiraient-ils retarder le moment où, obéissant à leur vocation, ils s'attaqueront à la enne-plus-unième. Somme toute, sous son aspect élégant et langoureux, le Don Juan d'aujourd'hui appartient plutôt, moralement, à la catégorie des grosses natures. Comique encore en ceci que, par trop de précipitation, ou par cet excès de flegme qui distingue des amateurs les professionnels, il passe à côté de ce qu'il vise et, pour dire tout net le mot important, ne jouit guère.

A moins qu'à sa placide hantise, celle du quidam qui ne pense qu'à ça et qui par conséquent n'y pense presque plus, à la longue, comme le fumeur de cigarette, il ne joigne quelque curiosité humaine, dont il pourrait aussi bien tirer maintes satisfactions si, au lieu d'approcher l'autre sexe par son côté le plus sensible, il se glissait dans sa profondeur, par exemple en tranchant du protecteur ou du confident. Je soupçonne le séducteur patenté de n'en pas savoir long sur l'Eve éternelle.

Vous me direz que *tota mulier in utero*. Oui, pour qui prend le temps d'observer !... Et ce serait encore trop peu : il faudrait aimer ; ce dont, avec Don Juan, il n'est pas question une minute.

***

Désire-t-il très fort, pour compenser ?... Pas plus que le chasseur ne désire son gibier. En réalité c'est un état où il convient plutôt d'*être désiré*. Malgré sa turbulence apparente, notre burlador joue un rôle passif. Il ne lui est demandé que d'irradier des effluves, comme à la chienne en chaleur ; de lancer, par son atti-

tude, par son regard, mais surtout par une certaine vulnérabilité qui paraît en lui et qu'il tient de naissance, une proclamation à laquelle mille et trois créatures aveugles répondront à l'envi, d'une voix faussement craintive, faussement défensive. Personne ne contribue plus que le mâle Don Juan à établir ou à consolider le règne des femmes. Et à quel prix ! L' « *homme couvert de femmes* » n'occupe pas, tout compte fait, une position si confortable ; c'est à peine s'il peut respirer ; c'est lui, en définitive, qui est vaincu ; aucune femme ne le retient, mais la Femme l'occupe tout entier.

Finalement le séducteur n'est bon à rien, en dehors de sa spécialité fastidieuse et trompeuse. Ne le confondons pas, n'est-ce pas, avec les puissants créateurs et organisateurs qui, par un caprice impérieux et négligent, donnent aux belles le surplus, le trop-plein de leur tempérament universel. A ceux-là, les belles ne cèdent qu'avec un peu de fureur, sachant qu'elles perdent au jeu, puisqu'elles ne sont traitées par ces hommes qu'en accessoires insignifiants, quoique très propres à compléter l'équipage, à planter le plumet d'un chef de guerre.

A quelques degrés plus bas, nous trouvons les mâles de bonne race qui ne manquent pas de placer parmi les biens tant moraux que matériels — mais sans priorité particulière — le sein, le ventre, le visage, où aboutissent les fibres féminines les plus spirituelles. Il existe un univers assez charmant où se cherchent et se trouvent, se prennent et se déprennent, avec des rires, des paroles justes et sobres, des soupirs vite étouffés, Roméo homme d'affaires, Juliette actrice, étalagiste, ensemblière ; tout ce monde se distrait bien, prend du plaisir, en donne, et retourne à ses occupations. Pendant que Don Juan, piteusement, se fait une constance avec ses innombrables inconstances. A force de faire l'homme, il échappe au destin masculin ; il glisse à une dégénérescence qui le ramène au niveau du bourdon, du frelon. Le verbe papillonner lui convient à merveille, s'il est vrai que le papillon n'est à peu près qu'un système copulateur porté par deux ailes diaprées. Encore que le dernier geste de l'amour n'ait pas plus d'importance dans le système donjuanesque que le coup de tampon par lequel le postier marque le courrier à expédier.

Ne confondons pas non plus le tamponneur contemporain avec ce rival narquois et sournois, l'érotomane, qui s'attache exclusivement à l'épilogue de l'aventure et qui, par exemple, prisera bien davantage une professionnelle adroite qu'une vierge capiteuse, fût-elle fille d'archevêque et fringuée par Dior. Don Juan, lui, tient un compte attentif des qualités et positions, sociales, esthétiques, circonstancielles, dont ses proies sont ornées. Il y met une vanité particulière, qui l'expose encore plus à notre ironie, et même à notre pitié. Nous devons faire effort pour nous

rappeler le héros infernal que Tirso de Molina destine à la vengeance du Commandeur.

***

Que s'est-il passé dans l'intervalle ? Il s'est passé que Don Juan peut encore mettre à mal des créatures, mais qu'il ne peut plus offenser le Créateur, dont on a dressé l'acte de décès. Or ce n'est pas en tant que séducteur que le trompeur de Séville fut tragique, c'est en tant qu'impie. Sauter les filles et les femmes n'était qu'une de ses façons de défier Dieu. Tous les écrivains et artistes qui ont repris le thème, en espagnol, en anglais, en allemand, ont mis l'accent sur cet aspect primordial ; il n'y a que les Italiens et les Français qui aient infléchi le mythe vers le libertinage, puis vers la coquetterie. Et pour finir ils ont eu raison, puisque le principal décor où Don Juan menait à la fin son entreprise téméraire a disparu : la gueule béante de l'enfer. Les auteurs qui ont abordé le sujet ces dernières années ont dû rétablir toute la mise en scène — mais alors on voit le carton à découvert et la barbe du diable se décolle — ou se replier sur les agaceries et marivaudages, et alors le comble du pathétique se réduit aux pleurnicheries des bergères bousculées, ou aux cris des novices ravies, dans tous les sens de l'adjectif. Pour tout dire, il a fallu tuer une seconde fois le Commandeur. A présent, dégoûté, il ne descendra plus de son socle, pour couper court à quelques polissonneries de calicot excité : c'est tout ce à quoi se hausse, au superlatif de sa malignité, le dernier Don Juan.
plus de son socle, pour couper à quelques polissonneries de calicot excité : c'est tout ce à quoi se hausse, au superlatif de sa malignité, le dernier Don Juan.

Un autre motif pour lequel il s'est lamentablement laïcisé tient au triomphe du chatouillis, dans l'esprit moderne. Voilà qui mérite un développement à part. Qu'est-ce que le chatouillis ? Le plaisir, intéressant le corps et l'âme, que causent à un grand nombre de naïfs occidentaux toutes les représentations de l'amour. Instinctivement, le lecteur de romans, le spectateur de cinéma ou de théâtre, l'auditeur de radio ou de chanson, se met à la place de l'amant ou de l'amante dont on évoque devant lui la troublante rencontre. Et il donne un prolongement à l'aventure... Cette substitution mentale, qui peut être à demi inconsciente, s'accompagne donc de satisfactions physiques et psychiques où il est permis de voir une forme inférieure de la jouissance amoureuse ; de sorte qu'il existe des personnes apparemment dignes et respectables, vieilles gens férues de récits sentimentaux, jouvenceaux rêveurs, clients et clientes de la « *presse du cœur* », habitués des salles obscures, fervents et ferventes de romances sirupeuses, qui en fait s'adonnent bel et bien à une espèce d'onanisme immatériel,

d'autant plus acharné qu'il n'entraîne, pour les pâmés par procuration, aucune dépense notable. Le chatouillis, sous des formes et à des degrés divers frappe toute la société occidentale d'un vice mineur, tenace, tranquille, assez semblable à la tabacomanie. A de certains moments — par exemple quand le Français s'installe devant une scène, ou quand il ouvre un roman — ce besoin d'attendrissement plus qu'à demi charnel, répondant à une image parfois purement affective, devient si vif que, si l'auteur de la pièce ou du bouquin n'y a pas inclus quelque « *histoire d'amour* » selon les règles, le public aura l'impression d'être frustré, tout autant qu'un cocaïnomane à qui l'on vendrait de la farine au lieu de « *neige* ».

***

Il en résulte indirectement, dans le domaine intellectuel, que les chefs d'œuvre littéraires étrangers, transposés dans notre langue, se ramènent aussitôt à une amourette. De *Faust* nous n'avons retenu que l'épisode larmoyant de Gretchen. Dans *Hamlet*, nous gonflons et dénaturons absurdement le personnage d'Ophélie, en qui Shakespeare ne voyait qu'une pimbèche insupportable. *Crime et châtiment* se réduit pour nous à une idylle entre Raskolnikof et Sonia. *Don Quichotte*, ce n'est plus que Dulcinée, avec quelques folies autour. De même nous avons rapetissé Don Juan aux proportions d'un coq de village, parce que la vue d'un joli garçon désinvolte qui, d'une heure à l'autre, embrasse la brune, la blonde et la rousse nous chatouille au bon endroit.

L'une des grandes dates de la sensibilité contemporaine fut celle où les acteurs de la scène et de l'écran, sous l'influence américaine, et par une équivoque portant sur le sens attribué à cette caresse, de part et d'autre de l'Océan, commencèrent à se baiser sur la bouche devant tout le monde ; ce qui ajouta quelques variantes au programme du chatouillis. C'est ainsi, aussi, que l'affreux mécréant auquel les puissances invisibles réservèrent un châtiment exceptionnel, pour son insolence à leur égard, s'est mué en irrésistible mauvais sujet, dont les frasques, toutes dirigées vers les appâts du beau sexe, vers les brèches de ses murailles, nous jettent pour la cause dans une songerie sensuelle presque ininterrompue.

N'introduit-il pas enfin dans un siècle « *moral* » le souvenir allégé et contesté de la polygamie primitive ? Don Juan courant le guilledou, c'est un peu l'homme primitif tendant de reconstituer artificieusement son gynécée. Pour cela, il doit tenir à chacune de ses épouses le langage de l'amour exclusif, qui se rapporte au couple monogame. Mais cette palinodie ne fait réellement illusion à personne. Les amoureuses ne sont « trompées » que dans

la mesure où elles ne réintègrent pas d'elle-mêmes l'état auquel la nature les destinait.

Cet état consacrerait d'ailleurs le triomphe de la féminité, qu'illustre le pacha ne sachant où donner de la tête, débordé par les exigences câlines et par les intrigues de son harem, qui s'est réconcilié contre lui. Les victimes du séducteur par excellence n'avaient qu'une manière de se défendre contre ses assauts : en se liguant. Et c'est ce qu'on voit dans les drames et comédies donjuaniennes, où interviennent volontiers des chœurs de femmes : le pauvre baiseur baisé n'a plus qu'à fuir...

Epilogue plus désastreux encore que celui de *Don Giovanni :* être damné n'est rien, mais Dieu nous préserve de ne plus avoir une seconde l'esprit libre !

***

Demain, quand l'humanité sera parfaitement organisée et les mœurs codifiées, celui qui fut hier un grand héros tragique, celui qui n'est plus aujourd'hui que le premier des chatouilleurs, avec un rien de comique, verra son personnage tout à fait poussé au noir, comme perturbateur de la paix publique par l'effet d'une obsession sexuelle d'origine bourgeoise. Son compte sera bon. L'affaire, qui a pris sa source en Andalousie, finira dans quelque Sibérie, où les ardeurs du benêt seront bien refroidies. Et Doña Anna, munie d'une autorisation officielle en bonne et due forme, ira prendre un cachet d'amour synthétique chez le pharmacien. Ça lui apprendra à faire tant de bruit quand on la viole.

Quant aux chatouillistes, ils remplaceront leur innocente manie par le football, ou par la médisance en grande série. Il n'y aura plus de chansonnette. Nous ne perdrons tout de même pas sur tous les tableaux.

ROBERT POULET.

La fin d'un mythe

« Les mythes ne se développent pas dans la mesure où ils dirigent les sentiments, mais dans celle où il les justifient ».

André MALRAUX.

Ce siècle, en les vulgarisant, aura tué bien des mythes. Depuis Freud, Œdipe n'est plus qu'un jeune bourgeois atteint de complexes ; la science atomique a mis l'Apocalypse à notre portée et la littérature de l'Absurde a fait de Sisyphe un homme comme les autres, en qui se reconnaît désormais le premier lecteur venu de Camus ou de Sartre. La descendance de Tristan et d'Yseult prolifère dans les « magazines du cœur », et s'incarne pauvrement en James Dean et en Françoise Sagan.

Pourquoi Don Juan échapperait-il à la règle ?

Comment il la subit — et en meurt — voilà ce qu'on voudrait essayer de montrer.

L'anti-Tristan.

Dans la mythologie amoureuse, Don Juan apparaît un peu comme l'anti-Tristan, l'homme du désir fixé non plus sur *une* femme, mais sur *la* femme ; qu'il ne faut pas confondre, d'ailleurs, avec le jouisseur pur et simple, le glouton sensuel, l' « homme à femmes », incarné, lui, par Casanova, et dont nous verrons qu'il est aussi éloigné que de l'amoureux passionné. Don Juan ne croit pas à la passion, en laquelle, lui ayant arraché son masque, il a reconnu le visage du désir vainement sublimé ; ni au bonheur, auquel il a substitué le plaisir ; ni à la durée, à laquelle il a préféré l'instant.

Bien sûr, si grande est la puissance de la mythologie en question qu'on a voulu parfois voir en lui un zélateur inconscient de la passion, poursuivant désespérément à travers toutes les femmes l'image idéale de Celle qui eût pu être son Yseult. Cela est absurde. Don Juan n'est pas l'homme du désespoir romantique qu'on lui prête un peu hâtivement. Il serait plus juste, à son propos, de parler d'*inespoir*, tant il est vrai qu'il

n'attend rien qu'il ne connaisse d'avance, qu'il ne puisse susciter, créer, recréer, savourer — et détruire — à loisir. Son démon, c'est le démon de la lucidité. Il s'en accommode. Il ne souffre pas — pas plus qu'il n'est « *heureux* » : joyeux, tout au plus, d'une joie vaguement sacrilège. Voilà le mot lâché. Il a son importance. Le portrait de Don Juan ne serait pas complet, si l'on n'y faisait sa part à une certaine *Schadenfreude*...

« *Si Don Juan prend les femmes* — écrit Stefan Zweig, *ce n'est jamais afin de les avoir pour lui, mais toujours dans l'intention de leur ravir quelque chose, de leur arracher ce qu'elles ont de plus précieux (...) Dès qu'elles ont été vaincues par sa froide technique, les femmes voient en Don Juan le Diable lui-même ; elles détestent, avec toute l'ardeur de leur amour de la veille, le fallacieux ennemi héréditaire qui, dès le lendemain, verse sur leur passion la douche glacée de son ironie, comme Mozart nous en a donné l'immortelle représentation.* »

Et Félicien Marceau, dans son *Casanova ou l'anti-Don Juan :*

« *Don Juan est foncièrement un ennemi de Dieu. Que cherche-t-il ? Non le plaisir, mais la victoire. Qui dit victoire dit combat. Sa vie est un défi. Il a besoin d'un ennemi à vaincre, d'un obstacle à surmonter. Cet obstacle, ce ne saurait être la femme, qui neuf fois sur dix ne se défend qu'avec un doute délicieux sur l'issue du combat. Ce pourrait être un mari, un autre amant, des enfants, une réputation. Obstacles, certes, mais obstacles de pauvre, obstacles qu'un rien renverse, qu'un geste efface. Le seul qui vaille vraiment, le seul qui, même dépassé, pèse encore de son ombre, c'est un confesseur, une morale, une religion, Dieu enfin... Pour Don Juan, le plaisir n'est qu'un moyen de toucher l'âme, de la vaincre et de la saccager. Casanova se moque bien de l'âme : une jolie surface lui suffit (...) Don Juan, son plaisir, sa joie, sa vocation sont de séduire, donc de détourner. Pour pouvoir détourner, il faut qu'il y ait une route unique, une morale établie et respectée de tous. C'est pour cela que Don Juan, tout athée qu'il soit, ne peut exister que dans une société religieuse ou, à la rigueur, dans une société extrêmement morale. Le voit-on à une époque où toutes les contraintes auraient disparu, dans un monde où l'amour libre serait de règle ?* »

Nous voici passés, presque insensiblement, du plan de la mythologie amoureuse à celui de la morale, voire de la métaphysique, qui est celui où la figure mythique de Don Juan prend tout son sens, son véritable sens. Il y perd son apparence sommaire de coureur de cotillons et la restitue à celui à qui elle sied beaucoup plus sûrement : Casanova. Le voici à sa vraie place : aussi éloigné à la fois de Tristan, l'homme de la passion, que de Casanova, l'homme du plaisir indifférencié. Ce n'est qu'à la faveur de malentendus hâtifs, d'équivoques complaisantes qu'on a pu le confondre parfois avec l'un ou avec l'autre.

Le voici également situé historiquement, si j'ose dire — dans l'histoire des mœurs : en fait, Don Juan est malaisément dissociable d'une époque et d'une société dont il puisse transgresser les lois (non écrites), les interdits, les « *tabous* ». Encore faut-il que ces interdits, que ces « *tabous* » *existent*. C'est encore vrai à la fin du XVIIIe, lorsque Laclos publie *Les Liaisons dangereuses* — où l'on voit Valmont et surtout la marquise de Merteuil, chacun à sa manière, incarner le mythe, pour la dernière fois peut-être. Cinquante ans plus tard, le Don Juan des Romantiques a déjà un autre visage : confiné dans l'étroit royaume de la mythologie amoureuse, il n'y apparaît plus comme l' « *ennemi de Dieu* », mais comme un Tristan maudit. C'est alors qu'on commence à voir en lui une manière de paria de l'amour, condamné au désespoir pour n'avoir pas su découvrir le Graal, pour n'avoir pas goûté au philtre magique, et autres balivernes. Ce mythe-là aura la vie dure, lui aussi : près d'un siècle encore...

Histoire d'une décadence.

Et puis, c'est au tour de l'amour-passion de se voir lui-même dévalué. La carrière et le prestige de Don Juan sont désormais compromis.

Dès lors que, tous comptes faits, il n'est plus guère de « *tabous* » religieux ou moraux à transgresser (tout le monde sait désormais que « *Dieu est mort* » et que la morale est une construction artificielle, l'instrument d'une « *domination de classe* », etc.,) dès lors que, d'autre part, la passion amoureuse n'apparaît plus que pour ce qu'elle est en réalité (une transe un peu ridicule, une maladie de l'imagination, une névrose occasionnelle et passagère) et Tristan comme un « *cas* » pathologique, il est normal que la confusion dont nous parlions s'établisse définitivement entre Don Juan et Casanova, que le premier comme le second fasse figure, sans plus, de coureur de jupons, uniquement préoccupé d'accumuler les « *expériences* » érotiques. C'est tout juste si quelques nuances de détail les distinguent encore, mettant l'accent sur le caractère libertin et « *cérébral* » de Don Juan, sur le côté cynique et sensuel de Casanova.

Mais le moment est peut-être venu de montrer que, justement, ces nuances ne sont pas de détail... Elles ne l'étaient pas, dans l'ordre moral, du temps que celui-ci et l'ordre social allaient de pair. Elles ne l'étaient pas non plus, dans l'ordre psychologique, du temps que le comportement individuel se référait, consciemment ou non, à une éthique déterminée.

Dans une belle étude sur *Les Liaisons dangereuses*, André Malraux notait jadis que la grande originalité de ce roman tenait

à ce que, pour la première fois, son auteur avait « *fait agir des personnages de fiction en fonction de ce qu'ils pensent : la marquise de Merteuil et Valmont sont les deux premiers dont les actes soient déterminés par une idéologie* » et « *le secret des* Liaisons *se cache dans le rapport entre leur mythologie et leur psychologie.* » On sent l'étroit rapport qui existe, en l'occurrence, entre psychologie, idéologie et éthique. Don Juan-Valmont ou Don Juan-Merteuil sont des personnages éthiques dans la mesure où ils transgressent une morale, dans la mesure où la notion de péché a encore une signification — tout de même que le Don Juan de Molina ou celui de Molière ne sont sacrilèges que dans la mesure ou la notion de Dieu a encore une signification. Dans l'ordre psychologique, « *il y a érotisme dans un livre*, écrit encore Malraux, *dès qu'aux amours physiques qu'il met en scène se mêle l'idée d'une contrainte* ». Et qu'est-ce que le « *péché* », sinon une contrainte (morale) surmontée ? Cette contrainte, Casanova l'ignore : pour lui, la conquête la plus agréable, la proie la plus délicieuse sont celles qui demandent le moins d'efforts. Don Juan aime l'obstacle, le défi, les victoires difficiles : « *Plus une femme est inaccessible, plus est grande l'improbabilité de la conquête, plus décisif et convaincant est pour sa thèse le triomphe définitif.* » (S. Zweig.)

Dans sa célèbre préface à *L'Amant de lady Chatterley*, Malraux disait : « *Il ne s'agit pas d'échapper au péché, mais d'intégrer l'érotisme à la vie sans qu'il perde la force qu'il devait au péché ; de lui donner tout ce qui, jusqu'ici, était donné à l'amour ; d'en faire le moyen de notre propre révélation.* » Or, que s'est-il passé en réalité ? Jusqu'au Romantisme, Don Juan apparaît comme un « *pécheur* » suivant les catégories de l'éthique. Le Romantisme lui ôte ce prestige, mais fait de lui un « *pécheur* » d'une autre sorte : son péché, désormais, c'est le péché contre l'amour-passion, qu'il nie et tourne en dérision, mais dont, par le fait, il reconnaît encore l'existence en tant que valeur. Finalement, le « *dégonflage* » (si j'ose écrire) de ce mythe aboutit effectivement à l'intégration de l'érotisme à la vie, mais *en lui enlevant « la force qu'il devait au péché* ». Il devient l'objet de statistiques, de rapports Kinsey, de manuels de sexologie ou d'érotologie pratique. Ultime déchéance, la sociologie elle-même s'en empare...

Dans un récent ouvrage, assez significatif — *Eros and Civilisation* — le professeur Herbert Marcuse, qui fut et est peut-être encore disciple à la fois de Freud et de Marx, annonce et préconise l'avènement d'une civilisation « *non répressive* » (comme si les termes n'étaient pas contradictoires...), où la libération des instincts en général et de la *libido* en particulier découragera l' « *auto-sublimation* » de la sexualité et signifiera donc la fin d'Eros, par la suppression définitive de la contrainte dont

parlait Malraux. A bien des égards, les vues du professeur Marcuse — dont l'ouvrage ne date pourtant que de deux ans — n'ont déjà plus rien d'utopique ni de prophétique. Mais dès lors, le mythe de Don Juan s'estompe, pour rejoindre au musée imaginaire des grands mythes défunts aussi bien Tristan et Yseult que la Statue du Commandeur, qui l'y avaient déjà précédé, ou que Casanova lui-même : ce dernier, si pauvre fût-il en arrière-plans, devait quelque chose de pittoresque, de piquant même, en tout cas de non conformiste, à son caractère de « *mauvais garçon* » cynique et désinvolte, à son *allegria* de fripon malicieux. Aujourd'hui, le pseudo-chevalier de Seingalt a définitivement adopté le comportement débraillé et l'allure vulgaire du « *tombeur de filles* » à scoutère ou en Jaguar, avec qui les héroïnes des Françoise Sagan ou des Pamela Moore des deux continents se consolent comme elles peuvent de n'être plus que des Cécile Volanges de Prisunic.

La « *camaraderie* » (j'allais écrire : la chiennerie) sexuelle est peut-être une victoire sur la « *civilisation répressive* » dont parle le professeur Marcuse. Mais reprenant à rebours le propos de Malraux, on peut dire qu'en privant l'érotisme de la force qu'il devait au péché (sans plus même lui donner ce qui était précédemment donné à l'amour), on lui a, du même coup, interdit d'être une *valeur*, d'être « *un appel à l'esprit à travers les corps et non un appel du corps au corps à travers l'avilissement de l'esprit* » (Thierry Maulnier).

Désormais, les rapports entre les sexes sont assez simples et ne peuvent aller, semble-t-il, qu'en se simplifiant toujours davantage. Ils vont de la fruste camaraderie estudiantine ou sportive à cette espèce de compagnonnage sexuel et social en quoi nos bonnes suffragettes voient la grande conquête du « *deuxième sexe* ». Que la fleur de papier de l'amour-passion ne fleurisse plus qu'occassionnellement dans les livres ou les chansonnettes, entre quelque Tristan de faubourg et quelque Yseult de grande banlieue, il n'y a pas lieu de déplorer cette faillite-là, bien sûr. Bien sûr aussi, ce que j'ai appelé l'*autre* amour — c'est-à-dire le désir, la volonté et le pouvoir qu'ont parfois deux êtres de vivre, en commun, une existence heureuse — est toujours possible ; mais il est l'exception, il l'a toujours été, et ce n'est pas de lui qu'il est question dans ces pages, car s'il n'a rien de commun avec la passion amoureuse, il n'a rien de commun non plus avec l'aventure érotique de Don Juan : on n'imagine pas plus Tristan que Don Juan mariés, et heureux de l'être... Ce qui n'est plus guère concevable, c'est justement l'entreprise donjuanesque, cette entreprise de défi solitaire, de conquête lucide, de transgression des lois de la morale et du « *cœur* ».

La carrière de Don Juan est bien terminée.

Il lui reste — car il a toujours eu le sens de l'ironie — à observer du fond des Enfers les petits jeux moroses de ses lointains descendants qui, dans un monde où, tout étant permis et « *naturel* », plus rien ne vaut d'être entrepris ou transgressé, s'adonnent aux jouissances vulgaires de la civilisation « *non répressive* »...

Il me semble le voir, notre Burlador en chômage. Il n'est pas seul. A ses côtés, voici Tristan, qui a enfin compris qu'Yseult était une femme comme les autres, et ne s'en console pas — et puis voici Sisyphe qui, ayant appris comme tout le monde la mort de Dieu, a renoncé une fois pour toutes à pousser son rocher. Ils sont là, spectateurs désabusés de la fin d'une aventure dont ils furent un jour les « *premiers rôles* ». Que regretteraient-ils ? Ils ont eu la meilleure part...

CLAUDE ELSEN.

Postérité de Don Juan

Au vingtième siècle, le Don Juan est — on n'y pense pas assez — un personnage qui frise aisément le ridicule. Certes, son modèle fut un héros, un brave, un jouisseur de grande classe, peut-être même un illuminé, sans doute un révolté. En tout cas, un être unique qui, d'un coup de rein, secouait l'édifice lézardé des conventions amoureuses. Mais sa postérité ? Je lui vois déjà un tort, un grave tort : elle s'est multipliée, et en se multipliant elle s'est singulièrement affadie, dégénérée. Don Juan eût mérité un fils unique pour perpétuer la tradition et non cette volée de bâtards qui sautent sur leur plume pour relater des exploits plus ou moins véridiques, ou les claironnent à qui veut les entendre. Ah ! comme on voudrait pouvoir, chaque fois, leur citer Musset : « *Celui qui est capable de faire ces choses dédaigne de les écrire* ».

Le mot exploit n'est d'ailleurs pas le mot propre. Cette trop nombreuse postérité n'a plus, pour chasser, que des terrains conquis où les victoires durent une nuit et s'effacent à l'aube sans laisser d'autres traces qu'un peu de cerne autour des yeux. Oui, les victoires des Don Juan du XXe siècle sont des victoires à la Pyrrhus, des châteaux de cartes bâtis sur le sable. N'accusons pas les mœurs. Elles se sont relâchées, mais pas au point qu'il ne reste plus de cas difficiles, d'entreprises hardies que les bons explorateurs pourraient se faire une règle de préférer aux autres. Malheureusement la persévérance d'un Valmont auprès de la Présidente est un exemple qui exige trop de temps, trop de soins et ne peut se manifester avec éclat. Nos minutes sont comptées, nous sommes affligés d'une peur de la mort qu'un homme de la Renaissance méprisait ou ignorait.

Si la vraie idée, l'intention profonde de Don Juan fut d'offenser Dieu, on ne saurait dire que c'est encore ce mobile aristocratique qui inspire sa postérité. Dieu n'a plus la même présence et pour l'insulter il faut en faire un peu plus. Que lui importent les insolences d'un homme dressé sur ses ergots, quand des atomistes osent fouiller les secrets de sa Création ! Ainsi dépouillée de son contenu métaphysique, la donjuanerie descend au-dessous de la ceinture et y reste. Il n'est plus besoin de connaître son caté-

chisme pour savoir comment le renier, plus besoin de savoir son code de la civilité puérile et honnête pour le fouler au pied. Ce sont là des barbaries inutiles, puisque la peur de l'Enfer, le mépris des pères outragés, le mensonge aux femmes ont cessé d'être des piments qui incitent à l'action. Le Don Juan moderne, tristement, ne brave que des maris complaisants, des frères complices, des mères conciliantes. Il semble bien que le donjuanisme s'aligne peu à peu sur les concours d'athlétisme et cherche surtout à battre des records contre la montre. Comme ces totons désespérants qui tournent autour d'une piste ou se heurtent aux murs d'une piscine, il faut courir d'une femme à l'autre et en reconnaître chaque fois les mêmes contours, les mêmes caractères.

Il ne s'agit plus d'un art, mais d'un métier, j'allais même dire d'un sport où l'esprit de compétition est tel que, peu à peu, en ont été éliminés les amateurs. C'est regrettable. L'amateurisme est tout de même un des aspects plaisants de l'art de vivre sans ennui. Le Don Juan s'abêtit vite et finit par ressembler irrésistiblement à ses victimes les plus médiocres. A force de viser bas — parce que c'est ainsi qu'on touche le plus souvent — il s'installe dans ce ton et n'en bougera plus sa vie durant. Les femmes ne sont pas plus bêtes qu'autrefois, mais elles sont plus pressées, donc plus accessibles aux arguments de contre-plaqué, à tout un attirail clinquant qui permet d'accéder très vite, sans préliminaires, à l'essentiel de la question, à savoir le lit.

Il n'est pas nécessaire d'être grand prophète pour prédire au Don Juan moderne un avenir terriblement monotone et à ses aventures une standardisation hallucinante. Comme Charlot dans *les Temps Modernes*, le voilà affligé d'un tic mécanique et du complexe du rendement. On dira que c'est bien ainsi, qu'il n'avait qu'à se marier et avoir des enfants comme le commun des mortels, mais les psychanalistes sont passés par là et nous savons maintenant que Don Juan n'aime pas, n'a jamais aimé les femmes, que peut-être même il est homosexuel, à moins qu'il ait aimé sa mère d'un amour immodéré. Autrement dit, ce n'est pas un joli monsieur et ce qui lui arrive est bien fait pour lui. Une fois de plus la morale est sauve. Tant pis.

MICHEL DÉON.

Don Juan vu par Montherlant

Dans *Les Jeunes Filles*, il se nommait Pierre Costals. Mais était-il tout à fait Don Juan ? Il différait nettement, par exemple, de cet « *homme couvert de femmes* », dont parla Drieu. Et pour lui, dans l'amour, semblait compter par dessus tout non pas la quête, mais plus simplement la poursuite, la chasse. Qui ne se souvient des pages hautaines, précipitées, sur l'alternance de son travail créateur et de ses aventures ?

Pour Costals, ce travail créateur prenait également une extrême importance, bien qu'il déclarât, dans ce qu'on pourrait appeler sa cosmogonie : « *Au commencement était le désir* » ; bien qu'il célébrât maintes fois l'amour charnel, « *qui suffirait à justifier la création* », et qu'il considérât dans sa vie les moments heureux de cet amour comme pareils à ces morceaux de liège qui, sur l'eau, soutiennent les filets des pêcheurs. C'est-à-dire que ces moments heureux le défendaient contre l'esprit de lourdeur, le maintenaient à la surface, au contact de l'air, où il pouvait continuer de respirer.

Costals en définitive ne croyait qu'à cela, et à son œuvre. Mais, parce qu'il croyait aussi à son œuvre, il n'était pas pleinement Don Juan.

Dans *La Déesse Cypris*, Montherlant, allant plus loin que son Costals — on sait comment il s'est défendu d'être confondu avec lui — prétendait un peu plus tard ne plus croire qu'au plaisir, et que c'était là une de ses « constantes » :

« *J'écrivais il y a vingt-cinq ans : « Vivent les sens ! Eux ne trompent pas » (Songe), et, pour symboliser le plaisir charnel, j'évoquais alors une haute cime éclairée par le soleil couchant, tandis que tout le reste du monde est plongé dans le vague et dans l'ombre. Puis, dix ans plus tard, j'écrivais : « Le plaisir, c'est toujours sur lui que j'ai mis la main dans les tourmentes, comme sur des papiers quand le vent s'élève. Que tout le reste s'envole ! Un réflexe incoercible » (Mors)...*

« *S'il est possible que mon œuvre, par certains côtés, ait une influence douteuse, du moins par cette affirmation continue elle aura été bienfaisante.* »

Montherlant devra sans doute se défendre d'être confondu avec son Don Juan, lui qui concluait, dans la même *Déesse Cypris :* « *Pour faire face au néant, je n'ai avec moi que le plaisir : tout le reste ne m'est rien.* »

***

La femme est faite pour l'homme, et l'homme est fait pour la vie : c'était là une contradiction dans la destinée des sexes, soulignée par Costals.

« *L'homme est fait pour abandonner,* » déclare à son tour Don Juan, dans la dernière pièce de Montherlant, ce *Don Juan*, encore inédit.

Don Juan dans cette pièce a soixante-dix ans. Il a donc beaucoup vécu, et l'on pourrait dire qu'ainsi, il est devenu vraiment Don Juan, au delà de toute illusion sur sa destinée : un Don Juan parfaitement lucide, séducteur à l'état pur, né pour la chasse : « *Quand je cesse de poursuivre, de prendre, je meurs,* « explique-t-il. Rien ne l'attache, sauf la diversité « : *Il y a cent mille Ana de Ulloa* », répond-il à Alcacer, son bâtard, quand ce dernier l'interroge sur la fille du Commandeur. Certaines de ses formules rappellent Costals : « *Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable, et où elle consent.* » (C'est le thème de la « constante » de Montherlant). Enfin ce Don Juan est parvenu au bout de son cynisme : « *Les fruits et les femmes ne sont bons que quand ils tombent* ». Et encore : « *Toutes les femmes se prostituent : il n'y a que la façon qui diffère.* »

***

« *Sa cohérence est d'être incohérent,* » commente Montherlant dans une note. De fait, ce personnage un peu grinçant prend au second acte un relief tout autre que dans le premier, au cours d'une rencontre avec le Commandeur, rencontre qu'il a soudain recherchée.

Pourquoi cette rencontre, avec un Commandeur d'ailleurs ridiculisé à souhait par l'auteur, un pauvre Commandeur tourmenté à la fois par sa vanité, ses regrets, et une épouse étouffante ? « *Laisse-moi me livrer à mes instincts profonds* », dit Don Juan à Alcacer, qui voudrait le retenir. Et tout de suite, il brave le Commandeur : « *Tuez-moi, pour l'amour de ce Dieu qui n'existe pas !* »

Puis il proclame la gloire de sa vie : « *Croyez-moi, la trace que j'aurai laissé sur la terre est une trace lumineuse.* » Et il chante cette gloire sur un ton de blasphème : « *En servant votre fille, je lui ai fait honneur, et je nous ai fait plaisir. Gloire à Dieu au plus haut des cieux !* »

Il tente de persuader le pauvre homme : « *De tous côtés autour de moi,* lui dit-il, *je ne trouve que la nuit noire ; mes heures d'amour sont les étoiles de cette nuit ; elles en sont l'unique clarté.* »

A moins qu'il vaille mieux le duper — par rouerie ou par pitié ? — et Don Juan tout à coup s'y emploie, entrant dans ses vues, dans l'idée morale d'un Don Juan misérable, victime de ses passions et à qui le plaisir laisse toujours un goût de cendre dans la bouche, « le fameux goût de cendre. » Et le pauvre Commandeur de résumer alors la hantise de ceux qui jalousent son interlocuteur, et dont il est : « *Don Juan malheureux, quelle revanche pour nous tous !* »

Ils allaient cependant s'entendre peut-être sur quelques points, tous les deux, quand survient la femme du Commandeur, qui l'oblige à se battre, et il est tué. Ainsi la légende est sauve, pourrait-on dire, malgré la scène burlesque qui termine ce second acte.

***

Le burlesque joue un très grand rôle dans cette pièce, où il semble souvent que Don Juan et Alcacer soient les seuls êtres vivants, au milieu de pantins qui ne savent rien de la vie véritable. Cela devient flagrant au troisième acte, lorsque paraît la « *double veuve* », amoureuse de

Don Juan et entourée de ses trois suivants, « *les Penseurs - qui - ont-des - idées sur - Don - Juan* », un théologien, un littérateur et un philosophe. Ils croient détenir, chacun à sa manière, la clé des réactions de Don Juan et de son comportement. Montherlant s'offre là un jeu de massacre, au nom de « *ce qui est* » (une autre de ses « *constantes* » essentielles). Et ce qui est, ce n'est pas du tout un Don Juan avide d'absolu (dixit le théologien), ni créateur sans le savoir (dixit le littérateur), ni en quête inconsciente d'une manifestation existentielle (dixit le philosophe), c'est un homme hanté par la soif du plaisir et qui y trouve en quelque sorte sa vertu. Expliqué par les trois penseurs et écoutant les explications sans qu'on le voie, il proteste contre « *ces spectres de ce que je ne suis pas* ». En vain ! Pour les penseurs, « *il a dépassé le stade de la personne, pour accéder à celui du mythe.* » Mais les penseurs, menacés par Alcacer, s'évanouissent comme des fumées, et il reste le réel.

Il apparaît alors, merveilleux, sous les traits de Ana de Ulloa, qui voudrait sauver son amant et devant qui ce Don Juan vieillissant, mais toujours rajeuni par ses passions, se retrouve tout entier et défie l'univers, une fois encore : « *Elle m'a gorgé d'espoir comme un éponge est gorgée d'eau,* » explique-t-il à Alcacer. Oubliant son appréciation du début, il nomme Ana de Ulloa « *l'enfant céleste* ». « *Dieu m'a protégé* », déclare-t-il. Et comme son bâtard s'étonne : « *Vous ne croyez pas en Dieu et vous l'invoquez à chaque instant* », il réplique qu'il croit au Dieu auquel croit Ana de Ulloa. « *Tout ce qui ne me soulève pas me terrasse* », avait-il dit à l'acte précédent. Et il est de nouveau soulevé, emporté : emporté par ce qui est, plus beau que la fiction.

La statue du Commandeur peut venir. Ce sera sous une forme burlesque aussi, une statue de carnaval, pour bien montrer le peu d'intérêt de la fiction : « *Il n'y a pas de fantastique,* dira Don Juan : *c'est la réalité qui est le fantastique.* »

Telle est sans doute la morale de ce Don Juan, avant qu'il reparte vers d'autres aventures, comme on le voit sur la fin : « *J'ai besoin d'avoir été, et j'ai besoin d'être.* »

***

Il se peut donc que Montherlant ait voulu priver Don Juan de la jeunesse, le présenter déjà très mûr pour lui donner tout son poids, qui serait celui d'une réalité durable, et non pas d'un mythe. Nous assistons ainsi dans cette pièce à une « *démythisation* » de Don Juan, et par bien des côtés à une parodie voulue, étudiée, de sa légende. Qu'en reste-t-il ? Un homme, l'un des hommes vivants, parmi les autres qui s'agitent en vain pour tâcher d'exister. Don Juan, lui, existe par ses passions. Ce qui ne veut pas dire que Montherlant l'offre en exemple. Comme devant Malatesta, il fait ici œuvre de moraliste, non de moralisateur. Il nous rappelle à la réalité : Voilà ce qu'est Don Juan, il faut en prendre son parti.

CHRISTIAN CAPRIER.

Trésors d'Art Populaire dans les Pays de France

(Musée des Arts et Traditions Populaires)

J'ai visité cette Exposition, un dimanche matin, d'assez bonne heure ; ce qui m'a permis d'éviter l'affluence du gros public et de bénéficier de la charmante compagnie d'un groupe de petites écolières en *loisirs dirigés.* N'ayant donc rien de mieux à faire que de les suivre comme guides, j'ai partagé leur admiration silencieuse en face des gros plans du magnifique Christ en croix d'une Eglise du Roussillon, puis un peu plus loin leur étonnement passionné devant toutes sortes de jolies choses qui, lorsqu'on les regardait bien, n'étaient pourtant que des ustensiles de ménage. Mais oui ! comme c'était mieux et plus avenant, n'est-ce pas ? qu'aujourd'hui ? Manger la soupe avec une cuillère fleurie ! Battre le linge avec un battoir dont le manche est en forme d'agent de police ! Maintenant les voilà devant les poteries et les faïences en train d'en recopier les décors, fleurs et oiseaux des bois et des champs, personnages rustiques : le vigneron, le chasseur, l'homme assis sur un tonneau, avec une application naïve, dont je m'aperçois, en me penchant sur leurs cahiers à dessin, qu'elle rejoint merveilleusement le style des modèles. Et je me garde bien d'oublier la fillette, qui faisait bande à part, et manifestait son enthousiasme en dansant sous l'affiche d'un Théâtre de Marionnettes.

Je trouve déjà très important que les incantations si mystérieuses de cet art puissent remuer à tel point, par le sentiment d'une commune ingénuité, l'âme enfantine et lui donner, plus ou moins obscurément, la nostalgie des attraits de la production pré-machiniste... Mais que la dénomination admise par commodité *d'art populaire* ne nous dispense pas d'en rechercher les différences spécifiques !

Rien d'abord de l'anonymat collectif, si cher au Romantisme. Beaucoup d'œuvres d'ailleurs sont datées, signées, dédicacées. Les auteurs, quand on ne les repère pas personnellement, on n'a pas de peine à deviner quand même leur personnalité : le maréchal-ferrant qui se forge son enseigne, la religieuse qui, pour sanctifier son dimanche, compose de pieux tableautins en rouleaux de papier, le berger transhumant qui sculpte un collier dans le bois souple du cytise, le marin qui se repose sur la terre ferme en mettant son bateau en bouteille.

Quant aux thèmes, aux canons traditionnels, il semble bien que, dans la plupart des cas, les auteurs les aient empruntés plus haut qu'eux et avant eux. Il est admis que le plus souvent l'art populaire s'inspire de ce qu'on appelle socialement le grand art, avec un certain décalage chronologique. Ce décalage atteint des millénaires avec la survivance des motifs géométriques de la préhistoire. Les pointes

de diamant du mobilier Louis XIII s'offraient encore en prototype à des ébénistes villageois du XIXe siècle.

Rimbaud — je le cite de mémoire — a dit, jouant en l'espèce le rôle d'un initiateur, qu'il aimait les *peintures idiotes, dessus de portes, refrains niais*, etc... Les trésors plastiques ou littéraires du Folklore ne seraient-ils par un autre aspect que ceux d'un art inconscient et balbutiant ? Non ! Il faut saisir toutes les complexités de cet art dit *populaire*, tour à tour noble et familier, timide et fier, spontané et savant, sobre et somptueux. Ah ! qu'avec lui nous restons heureusement toujours loin de nos modernes fabrications industrielles en série ! La joie d'embellir, comme aussi de créer chaque fois l'œuvre unique, s'y superpose par une naturelle efflorescence aux impératifs de l'utilité. L'artisan s'y hausse au niveau de l'artiste. Il donne une forme matérielle à l'idée secrète qui l'obsède. Il se délivre. Il s'ouvre à la poésie, à l'évasion. J'en prendrai pour seul exemple ces surjougs destinés sans doute à régler l'équilibre du joug, pareils, avec leurs jeux de clochettes, à de minuscules clochers baroques à double et triple coupoles, extraordinaire invention rêveuse des charrons pyrénéens dans un pays où il n'y a que des clochers-murs.

Que de tels problèmes puissent être clairement posés et pour le moins partiellement résolus dans une atmosphère aussi séduidante, c'est le rare mérite de cette Exposition. Rendons hommage au Conservateur M. G. H. Rivière et à son équipe, pour le choix et le classement, mais encore plus volontiers pour la présentation, je pense surtout à celle des objets sous vitrine, qui, en quelque sorte aérienne, les épanouit dans leur espace vital en même temps qu'elle les offre à l'admiration sous toutes leurs faces et leur confère une gloire sans rien leur faire perdre de leur délicieuse humilité. Quelle joie pour les yeux et l'esprit, quand on songe à l'affreux encombrement de tant de nos Musées régionaux, restés de véritables capharnaüms, alors qu'on voit ici tout ce que la science du muséologue gagne à profiter du tour de main de l'étalagiste !

ARMAND LUNEL.

La poésie

Les jeunes poètes de notre temps ont renoncé aux manifestes ; les notions mêmes de vérité et de révolte leur paraissent périmées face aux contradictions que leur apportent le moindre voyage aux confins de la connaissance, qu'elle soit scientifique, philosophique ou simplement d'ordre sensoriel. Ils ne croient plus qu'il faille résoudre par ce que Jean Paulhan appelle la « terreur » les problèmes inextricables de leur conscience, mise plus ou moins en échec par leur subconscient. Ils préfèrent, avec une honnêteté que ni les romantiques ni les surréalistes n'ont voulu manifester, évoluer au milieu de mille paradoxes et de mille oscillations entre leurs propres paroxysmes — le retour à une manière de taoïsme grimaçant est peut-être ce qui les caractérise le mieux — quitte à admettre leur désarroi et à reconnaître qu'ils demeurent inconnus à eux-mêmes. Jean-Claude Ibert est, entre ces poètes, l'un des plus lucides, et l'un de ceux qui, en même temps, combattent avec une constante fermeté la tendance au cérébralisme excessif que d'aucuns prônent comme moyen de sortir des tourbillons du doute. Le doute, pour Jean-Claude Ibert, à en juger par son dernier recueil, « *Le Saut de l'Ange* » (1), qui est aussi son meilleur livre, fait figure de valeur intrinsèque, comme si toute création artistique n'avait de plus solide garantie que de se savoir éphémère et inopérante dans l'absolu.

Ce vice : mettre en garde dans le moment même où l'on chante, où l'on bâtit, lui permet d'écrire des poèmes qui sont autant de plongeons dans le mystère du verbe et, à la fois, de définitions de ce verbe. Ses prestiges s'accroissent d'accepter aussi peu que possible des prestiges qui n'aient pas subi l'épreuve de l'analyse et de l'intelligence la plus sévère. Il en résulte que ses pages les mieux venues donnent l'impression, inconfortable mais curieusement efficace, de s'imposer un art poétique qui s'élabore au fur et à mesure que le poème se déploie. On trouve ainsi, dans le corps du vers, sa propre critique : l'écriture ne connaît qu'un seul vertige, qui est de se savoir irrémédiablement écriture. La « *syntaxe de la mort* » s'accompagne de « *mots équipés de leurs sens* ».

Souvent, comme il se doit, Jean-Claude Ibert, renonce à se comprendre au moyen de son poème, et lui demande plus que de lui fournir une explication du poète par le poème. Il s'abandonne à la colère, à la joie, à la force de dire sans chercher à capter des secrets interdits. Il renonce alors à penser ; il se charme, et ne résiste pas aux surprises dont il est l'involontaire intercesseur. Il confesse que la beauté

(1) *Le Saut de l'Ange*, par Jean-Claude Ibert (Editions de Minuit).

est perdue par erreur ; il s'insurge contre l'écartèlement de l'éphémère ; il espère que la saison des fantômes s'achève. Il a des amours, il a des regrets, il aimerait bien écrire le silence. La question du langage — et cela est nouveau chez les jeunes poètes ligotés par leurs instruments verbaux — ne l'empêche pas de rejoindre d'autres tendances : celles où l'écrivain s'essaie à dégager des mythes dignes de mettre fin à ses interrogations, de consoler « cette race d'ébréchés à nu ». Même si ces poèmes sont encore trop abrupts et trop déhanchés, Jean-Claude Ibert a de son rôle une conception qui nous vaut des élans d'une incontestable originalité.

*
* *

Plus élégiaque, plus fantaisiste, plus superficiel que Jean-Claude Ibert, Raymond Lafaye a cependant des goûts assez voisins : lui aussi parle du poème dans le poème, et ne croit pas que le mot puisse se dispenser de se redéfinir alors même qu'il prend pour thème une amourette, un paysage, une jolie histoire. Avec humeur, il sait se moquer de cette manie, et esquisser des clins d'œil complices où le burlesque le dispute aux pirouettes. Le jeune auteur de « *Pour Monia* » (1) nous doit plus que des charmantes facéties :

« *Pour Toi, j'écris. Pour toi mon fier langage...*
Je veux saisir le Verbe à l'encolure
et chevaucher debout sur l'Ecriture...
La mer entière est déjà dans un crabe :
il me suffit de rouler des syllabes... »

*
* *

Où est la limite entre le surréalisme tel qu'il subsiste dans l'imagerie spontanée qui refuse les trouvailles rationnelles, et le recours un peu forcé au merveilleux, variété cosmique ? On peut se le demander en lisant les très délectables poèmes que Roger Parisot groupe sous le titre de « Nature vive » (2). Il y a là de l'impertinence gentille qui rappelle — mais n'est-il pas presque incongru de les rapprocher ? — à la fois Tristan Derême et Robert Desnos. Du premier, Roger Parisot hérite une bonhomie narquoise qui voudrait étonner, mais qui au lieu de paraître révolutionnaire séduit par sa candeur sautillante; du second il a la rêverie à l'aide de laquelle on parvient, à peu de frais, à déformer la réalité et à la rendre fantastique. C'est cocasse, c'est frétillant ; on se surprend à souhaiter que cela devienne un jour plus dévorant, plus impitoyable dans les zones troubles de l'imaginaire :

« *Sur les ardoises les étoiles*
Ecrivent en italique
Leur floraison d'immortelles
Les trains se jettent dans la mer...
La forêt vierge a changé
Les autobus en paquebots... »

(1) *Pour Monia*, par Raymond Lafaye (Gallimard).
(2) *Nature vive*, par Roger Parisot (Gallimard).

*
* *

Fonctionnaire au Congo pendant de longues années, le poète belge Jules Mine — qui mériterait une place de choix parmi ses collègues français, tant son lyrisme est capable d'ampleur — a pu mesurer, dans ses transes quotidiennes, le défi que les éléments telluriques opposent à la présence de l'homme, comme il a pu mesurer la gageure humaine en présence de ces mêmes éléments. Pour lui la forêt vierge, l'équateur, l'horizon, le zénith ne sont pas de simples outils de poète : ce sont des vérités on ne peut plus pesantes, on ne peut plus menaçantes. Le jeu verbal ne suffit pas à les maîtriser ; il lui faut faire preuve d'une patience de tous les instants, d'une compréhension qui va jusqu'à l'abandon des prérogatives intellectuelles au profit d'une incarnation de chaque instant dans le cosmos. Quand ces conditions impérieuses sont remplies, le poète peut, avec une juste fierté, se dire solidaire des merveilles terribles qui composent ses richesses illimitées. Jules Mine, artisan remarquable, peut alors donner libre cours à ses visions planétaires ; on sent qu'elles lui sont devenues naturelles, comme en témoignent ses quelque douze ou treize recueils de poèmes, en particulier le dernier, « *Vertu d'être soi-même* » (1) :

« *Que viens-tu faire en ce monde...*
Un impossible univers
T'entoure et tu cherches l'ombre
Où l'âme est à ciel ouvert...
Toute neige scintille au ciel de l'équateur,
La faune attend la nuit sous les monts de la lune
Où la savane vit torride dans la peur
Primitive des jours que le néant résume... »

*
* *

Frances de Dalmatie, que l'on croirait plus douée pour les poèmes en demi-teinte où jouent les sentiments délicats — tel était, naguère, « *Le bal vert* », tout de grâce légère — entreprend, dans « *Anamorphose* » (2) de donner la forme du cristal à des sensations fugaces. Saisir, assiéger, mouler un souffle, un soupir, l'ombre d'un objet, n'est-ce pas ce que Mallarmé, si prompt à se dire torturé par le besoin de pureté, a tenté d'enjoindre à la poésie? Jean-Claude Ibert souligne la déchirure du mot incapable d'arrêter l'objet dans sa course à la perdition. Frances de Dalmatie répare la déchirure et donne à l'objet la caresse qui, un court instant, le divertira de sa fin dernière. C'est ce qu'en d'autres termes on peut appeler l'élan vers l'impossible, la belle, la désespérante approximation.

« *Traverse mes volets fermés*
Bel amour en forme d'étoile
Sois ensemble océan et voile
Ou forêt d'arbres allumés... »

Quelquefois, quand l'attention se relâche et qu'au sein de tel vers elle consent en toute simplicité à « *tenter de vivre* », Frances de Dalmatie

(1) *Vertu d'être soi-même*, par Jules Mine (Librairie Les Lettres).
(2) *Anamorphose*, par Frances de Dalmatie (Pierre Seghers).

trouve des sensations charnues et pleines comme des fruits qui ne prennent pas la peine intellectuelle de se demander s'il leur est permis d'être des fruits ; le délice et le parfum leur suffisent :

> « *Et j'allais, terre et ciel confondus en mon cœur,*
> *L'air brossant mes cheveux de la cendre des choses,*
> *Pour que, de son berceau d'azur, la nuit en fleur*
> *Y sème le pollen des étoiles écloses.* »

* * *

Germaine Voillemot est inconnue, du public et des poètes. On peut prédire qu'elle ne le restera pas longtemps. Les quelques pages qu'elle publie (1) témoignant d'une passion exprimée avec un tel bonheur dans le frémissement qu'on lui pardonne volontiers ses extases un peu longues et sa générosité qui la pousse à s'épancher là où plus de mesure aurait réussi à mieux mettre en évidence certains vers d'une vraie plénitude :

> « *J'appellerai soleil l'instant de ta venue*
> *J'appellerai désert l'instant de ton départ*
> *J'appellerai néant mon existence nue*
> *Avant d'être vivante au creux de ton regard...*
> *Habille-toi en fleur ce matin mon amour*
> *Laisse venir vers toi l'horizon qui s'approche...*
> *Du fond de mes secrets mes yeux sont revenus*
> *Confidents étonnés de mon propre délire...* »

* * *

De Jehan Rictus à Jacques Prévert en passant par Raoul Ponchon, il s'est toujours trouvé des écrivains pour qui la poésie se ramasse dans la rue, quand ce n'est pas dans le ruisseau. Ce lyrisme-là n'est pas nécessairement vulgaire, ni dépourvu de cette saveur un peu forte que Villon lui-même ne dédaignait pas. Kay Sage, qui fut l'épouse du grand peintre Yves Tanguy, choisit ainsi une inspiration qui pour être argotique n'en est pas moins directe et sûre dans ses effets. Il n'est point gênant, somme toute, que Georges Brassens et Léo Ferré aient frôlé sa muse gavroche (2) :

> « *Ma vie est à sa fin,*
> *Que veut-on que je fasse ?*
> *J'vais pas soigner les orphelins*
> *ni ouvrir une maison de passe.*
> *C'est pas la peine de discuter, —*
> *le bateau prend l'eau —*
> *j'ai rien à faire sauf observer*
> *les erreurs des oiseaux.* »

ALAIN BOSQUET.

(1) *Les Clés de l'Adieu*, par Germaine Voillemot (Debresse).
(2) *Demain Monsieur Silber*, par Kay Sage. (Pierre Seghers).

La vie des Lettres

JEAN CAYROL : LA GAFFE. — MARC BERNARD : LA BONNE HUMEUR.

Il y a du gaffeur chez Jean Cayrol, mais du gaffeur métaphysique. Au cours de son œuvre, nous avons appris à mieux connaître, chaque fois, ce personnage dont la bonne volonté envers le monde n'a d'égale que l'incapacité de s'y sentir à l'aise. Le héros de Cayrol est un maladroit de génie, un peu comme Charlot, dans un autre registre. Car, d'un roman à l'autre, dans cette œuvre commencée seulement il y a dix ans, et déjà si riche (sans oublier les poèmes), celui qu'on attend, à chaque nouveau livre, c'est ce garçon qui a commencé à faire entendre sa voix, dans le premier roman de Cayrol, dont le titre était justement *On vous parle*. Depuis, il est fidèle au rendez-vous, ce somnambule. Les mots sortent de sa bouche, pressés, d'un ton toujours égal, comme si la nuit (décor privilégié chez Cayrol), et les nuits qui vont suivre, n'étaient pas suffisantes pour venir à bout de tout ce qu'il a sur le cœur. Quel que soit le nom du personnage principal, c'est le même discours qui recommence. Mais cette voix est si juste qu'on ne se lasse pas de l'entendre.

Cette fois, dans *La Gaffe* (1), le héros de Cayrol se donne des vacances, part en escapade. Il a quitté sa femme sous le faux prétexte d'un enterrement. Le voici dans un port breton, dont la tristesse et le climat laissent le corps et l'âme transis.

Les souvenirs impossibles à chasser, le présent insignifiant, évoqué par de petits tableaux : le golf miniature, deux religieuses faisant la dînette sur un banc, la salle à manger d'une pension de famille, se mêlent dans un récit qui saute du « je » au « il » sans qu'on s'en aperçoive, tant nous sommes pris à écouter, comme le héros, « cette voix qui m'appelait au fond de moi ».

Vers la fin du livre, il semble que Jean Cayrol se soit dit : « Attention, je suis en train d'écrire un roman et, dans un roman, il se passe des choses, et jusqu'ici, dans le mien, il ne s'est rien produit. » Alors il accumule tout à coup les péripéties. Nous voici lancés dans des aventures, assez ingénieuses d'ailleurs.

On a envie de dire à Jean Cayrol que ce n'était pas la peine. Je suis sûr qu'il pourrait écrire un roman dans lequel il ne se passerait stric-

(1) Le Seuil.

tement rien, ce serait tout de même un roman, et en tout cas l'œuvre d'un homme qui a quelque chose à dire.

*
* *

Fidèle à lui-même, aussi, Marc Bernard est devenu, pour un public de plus en plus nombreux, un compagnon que l'on retrouve avec plaisir et, mieux que cela, un ami très cher. L'auteur de *Pareil à des Enfants*, de *Vacances*, de *Salut Camarades* possède en propre un humour raffiné, le don de bien raconter, et une sorte de philosophie de la vie, pleine de bonhomie et de tendresse humaine, mais sans la moindre mièvrerie ou naïveté. Ces qualités en font un interlocuteur inimitable.

Dans *La Bonne Humeur* (1), le plus « décontracté » de ses livres, il nous raconte les petites misères des habitants d'un immeuble vétuste de la rue Saint-Jacques. La vie amoureuse des chats et des pigeons sur les toits qui laissent passer l'eau, la construction d'un vilain grand building qui va boucher la vue des poètes de ces mansardes, la forte personnalité de Mme Hortense, la concierge, autant de pièces qui, certes n'ont rien d'ambitieux, mais que l'on peut examiner à la loupe : il n'y manque rien et il n'y a pas un mot de trop. Elles atteignent la perfection.

Dans d'autres parties de son livre, Marc Bernard nous emmène en voyage, ou plutôt en ballade, à Nice, à Londres, à Amsterdam, à Mayorca.

Enfin, comme en prime, Marc Bernard nous livre des « Notes sur la corrida » qui sont peut-être ce que l'on a écrit de meilleur sur ce sujet — Hemingway y compris.

Ça fait plaisir de voir qu'un écrivain qu'on aime bien est au meilleur de sa forme. A bientôt, camarade !

ROGER GRENIER.

GEORGES CONCHON : TOUS COMPTES FAITS (2).

On entre dans ce livre avec une certaine réticence, à cause de la « prière d'insérer ». (Quand supprimera-t-on ces résumés imprimés à part ou sur la quatrième page de la couverture ? Grâce à eux, les critiques se font une opinion à bon compte, sans avoir besoin d'ouvrir le livre. Ils ressemblent à ces prospectus qui accompagnent les préparations pharmaceutiques ; rien qu'à les lire, on se sent à moitié guéri ; la drogue elle-même, le plus souvent, n'ajoute rien ; quand elle n'enlève rien ; mais alors, pourquoi ne pas supprimer la drogue, si c'est le prospectus qui doit faire de l'effet ?) En l'occurrence, donc, la « prière d'insérer » dessert. Sans jeu de mots. Ce monde de l'abstraction, la banque, où la matière première n'apparaît que par accident, se symbolisant d'ordinaire sous de simples chiffres ; où les hommes sont remplacés par des machines à calculer ; où les plus concrets n'apparaissent qu'en bustes, ce monde-là n'attire guère. Cependant, dès qu'on a mis le nez dans *Tous comptes faits*, on ne peut plus s'en arracher.

(1) Gallimard.
(2) Albin-Michel édit.

Techniquement, l'ouvrage est plus proche du théâtre que du roman. Et du théâtre classique, avec sa règle des trois unités. Unité de temps et de lieu : tout se déroule en un jour et, pour l'essentiel, dans les locaux de la banque. Un seul fait accompli : le jugement du Secrétaire Général : Marc Estienne, par le Conseil d'Administration, aux ordres de son Président : Ernest Drapier. Une action droite et nue comme un autostrade, sans une ramification. Dès la première page, nous voici plongés en pleine crise racinienne : Estienne sera-t-il aujourd'hui exécuté par Drapier ? Effectivement, c'est un assassinat en quatre actes auquel nous assistons, un peu déçus seulement, après les promesses du prospectus, que la victime soit si facile à tuer. Le rebondissement du cinquième acte n'apporte rien d'essentiel : déjà, tout est consommé.

Socialement, c'est l'histoire d'un arriviste (le jeune secrétaire général) et d'un arrivé (le patron). Quand on a fait Sciences Po, peut-on être autre chose qu'un arriviste ? Sciences Po est une école réservée expressément aux arrivistes. Ces deux hommes, plus d'un point devrait les rapprocher. Cependant, ils se haïssent. L'arrivé, surtout hait l'arriviste. Parce que leurs moyens sont différents. Celui-ci prétend triompher par l'esprit ; l'autre a déjà triomphé par les combines. Les plus sales combines : mur de l'Atlantique. (Voir *Les Grandes Lessives*(1).) Avec cela, et malgré Sciences Po, ce jeune homme a une faiblesse : il croit à l'amitié désintéressée d'un protecteur père-noble ; à celle d'autres arrivistes comme lui. Il n'y a pas de place pour les sentimentaux, dans la finance. *Il avait été introduit dans cette Banque comme un corps étranger dans un organisme vivant, pareil à la petite écharde sous la peau, ni bois ni chair, qui n'est plus bois et ne deviendra jamais chair.* Par contre, il se sent en communion — jusqu'à un certain point — avec les prolétaires, les routiers rencontrés dans un bistrot : *Ils parlèrent des élections, des grands froids de février, de l'Algérie, tâchant de s'accorder sur tout, ne parlant que pour s'accorder.* Sa place n'est pas dans cette maison. On le lui fera bien voir. Entre nous, il avait bien besoin de cette leçon.

Rempli de ces personnages odieux ou moyennement sympathiques, le livre de Georges Conchon est néanmoins passionnant. Passionnant de vérité, d'adresse, de clarté. La vie y est si minutieusement décomposée, puis recomposée sous nos yeux, avec tant de précision et de justesse, qu'on a envie de s'écrier : « C'est ça ! C'est exactement ça ! » Tout cela, non pas dans le style à la mode, si virevoussant et scintillant qu'au bout de dix minutes les yeux vous cuisent, mais dans une langue transparente, reposante, avec juste ce qu'il faut d'ironie. Un régal.

JEAN ANGLADE.

OLIVIER QUÉANT : L'HOMME QUI DIT NON (2).

Ne nous arrêtons pas trop à chercher ce que ce livre eût gagné à prendre la forme du pamphlet plutôt que celle du roman — ou, roman, à être plus dense, plus fouillé, moins schématique. Ces problèmes d'esthétique littéraire ne sont pas ceux qui, en l'occurence, semblent

(1) Édit, Albin Michel.
(2) Édit. Pierre Horay

avoir le plus préoccupé son auteur. Olivier Quéant, « honnête homme » au sens que l'on donnait jadis à cette étiquette, y a voulu d'abord témoigner contre son époque, qui est la nôtre, contre une Société où l' « honnête homme » ne saurait se sentir tout à fait à l'aise, échapper à la tentation de « dire non ». Qu'il doive se défendre d'avoir voulu écrire un roman « à clefs » est déjà symptomatique, et significatif le fait que son lecteur soit tenté de chercher des visages connus derrière le masque de ses personnages : le grand écrivain célèbre qui n'est qu'un petit « homme de lettres » arriviste jusqu'à la mesquinerie, le magnat de la presse à « sensation », le peintre qui préfère le succès à la gloire, celle-ci risquant de se faire attendre et de lui imposer de danser devant le ...buffet (sans jeu de mots).

L'opposition peut paraître d'un manichéisme sommaire, entre l'homme-qui-se-vend et l'homme-qui-dit-non. Elle est pourtant d'une vérité cruelle et quotidienne. Jean — c'est le héros d'Olivier Quéant — est apparemment un vaincu. Sur un autre plan, c'est un vainqueur, s'il est vrai que la première victoire morale est de « ne pas se déplaire à soi-même ». Personnage d'exception, sans doute — malheureusement. Combien connaissez-vous d'hommes qui savent « dire non » ? Ce n'est pas par hasard que l'auteur dédie son livre « à Jean, *que je ne connais pas* »... Dire non, c'est refuser la prostitution, sous toutes ses formes, et surtout la pire : celle non du corps mais de l'esprit, dont le véritable danger est que ceux qui s'y livrent y prennent goût, en viennent bientôt à ne plus pouvoir s'y soustraire, à se vouloir d'excellentes raisons de se vendre — et à y croire eux-mêmes, à ces raisons. On finit par avoir plus d'estime pour les professionnelles du trottoir que pour les innombrables « amateurs » des deux sexes, prêts à vendre leur âme pour un peu de succès, de notoriété éphémère. Je ne pense pas tellement au goût du lucre : la vanité, l'ambition, l'attrait de la « réussite », de la faveur du nombre, sont des poisons beaucoup plus sournois, beaucoup plus nocifs que l'amour des biens matériels. On me dira que les premiers et le second vont souvent de pair. L'homme qui dit non aux uns et à l'autre n'a dès lors que plus de titres à notre estime, même s'il y est poussé par un idéalisme candide qui, bien entendu, fera sourire ses contemporains — les nôtres.

Non, il ne s'agit pas ici d'un roman « à clefs »... Mais tout de même, est-on tellement certain de n'avoir jamais rencontré ou entendu parler de ce Daniel Véty, de ce Marcel Charat, de ce Max Portenot, de n'avoir jamais feuilleté l'hebdomadaire *Bang* ou son homologue féminin, *la Femme libre* ? Il y avait là matière à un roman « drôle ». Olivier Quéant ne l'a pas voulu tel. Il faut l'en féliciter.

CLAUDE ELSEN.

Les lettres étrangères

CLAIRE FRANCE : LES ENFANTS QUI S'AIMENT. — JAMES BALDWIN : LES ÉLUS DU SEIGNEUR. — ÉTHEL LE VANE ET J. PAUL GETTY : VINGT MILLE LIEUES DANS LES MUSÉES.

Le premier roman de celle qu'on pourrait appeler la Sagan canadienne — puisque le nom de l'auteur d'*Un Certain Sourire* est en passe de devenir un nom commun — appartient à l'un des pires genres qui soient : celui de la fraîcheur et de la naïveté reconstituées, non par une adulte qui s'efforcerait de retrouver ses impressions d'adolescente, mais par une adolescente qui voit avec des yeux d'adulte l'aventure qu'elle est en train de vivre. Annick, la narratrice, est une jeune Canadienne que ses parents ont envoyée à Paris pour y terminer ses études. Quelques semaines après son arrivée, elle va rendre visite à un ménage ami de sa famille qui a un fils du même âge qu'elle. Dès le premier regard, Annick et André s'éprennent l'un de l'autre. *Comme il était beau*, écrit-elle, *avec un tel fouillis de boucles brunes et des yeux tout pleins d'or !* Pendant l'hiver et le printemps, ils se retrouvent plusieurs fois par semaine après leurs cours. Mais les vacances mettent un terme à leur idylle : à la rentrée d'octobre, André sera pensionnaire.

Annick raconte ce premier amour comme si, plutôt que l'héroïne, elle en était la spectatrice attendrie. Elle multiplie les exclamations extasiées telles : *Que nous devions être beaux ainsi, baignés de jeunesse, de tendresse et de soleil*, — ce qui est la dernière idée qui puisse venir à l'esprit d'une fille de seize ans dont le propre est précisément de n'être guère sensible à la poésie de son âge — et les réflexions artificielles, comme celle-ci, qui sent non seulement la femme, mais la femme de lettres : *Alors, parce que nous étions petits, nous eûmes des paroles de grands.* En réalité, ces commentaires, qui fleurissent inépuisablement sous sa plume, expriment moins les sentiments d'Annick et d'André que ceux de la romancière penchée avec admiration sur ses personnages. Ce manque presque total de naturel n'est pas le seul défaut du livre. Il s'y ajoute l'absence de style : l'écriture du roman oscille entre la banalité à prétention poétique et une incorrection (du genre *je me stupéfiais* ou *des larmes me montaient*) qui est due sans nul doute à l'origine étrangère de l'auteur. Il s'y ajoute surtout l'absence d'introspection. Claire France a, par exemple, très justement noté une différence essentielle de réactions chez le garçon et chez la fille, le premier, décidé à intégrer cet amour dans son avenir et résigné à l'évolution de son sentiment, la seconde, consciente que sous sa forme actuelle

il appartient déjà au passé et s'y accrochant désespérément pour avoir l'illusion de ne pas vieillir ; mais cette observation qui est à peu près la seule pertinente de tout l'ouvrage, elle s'est contentée de la formuler sans l'approfondir. On le voit, ces *Enfants qui s'aiment* (1) dont le titre a été emprunté à un poème de Prévert, sont aussi différents qu'il est possible de *Bonjour tristesse* ou de *Dans un mois dans un an* ; ils en sont l'antithèse, certains diront même l'antidote. Chez Claire France, en effet tout est pur — jusqu'aux baisers ; mais la fadeur et la mièvrerie de ses personnages incitent à regretter, par contraste, la précocité érotique des héroïnes de Françoise Sagan.

***

Il y a dans le roman, en grande partie autobiographique, de James Baldwin, *Les élus du Seigneur*, (2) le ton même des Negro Spirituals, cet incomparable ton, à la fois pathétique et exaltant puisque à l'horreur du péché se mêle l'espérance de la rédemption, ce ton grave et enfantin, directement issu de la Bible, que pas un romancier européen ne serait capable de trouver naturellement — ni d'imiter. Le livre décrit une expérience mystique, sous les espèces de la consécration à Dieu d'un de ces Noirs américains que leur haine et leur mépris des Blancs entraînent à se considérer comme la race élue de Jéhovah. John, le jeune héros, est plus ou moins destiné à devenir prédicateur comme son beau-père Gabriel, mais jusqu'au jour où commence le récit — celui de ses quatorze ans — il ne s'est guère soucié de cette vocation que les siens lui ont imposée, plutôt qu'ils ne se sont employés à la susciter en lui. Son âme, d'ailleurs, est habitée par le mal : non seulement il déteste son beau-père et va jusqu'à souhaiter secrètement sa mort, mais depuis quelques jours il est initié à ce que Peyreffite nomme pudiquement *les noirs mystères.*

Le livre tout entier est consacré à l'évocation de cette journée d'anniversaire, et plus particulièrement de la soirée de prières qui a lieu, comme chaque samedi, dans le Temple du Baptême du Feu, dont Gabriel est le premier diacre. Au cours de l'office, les trois principaux personnages (avec John) revivent leur passé, c'est-à-dire leurs luttes contre le péché, leurs défaites et leur relèvement. Car tous les trois, avant d'être accueillis dans la communauté des élus, ont été des pécheurs qui, pendant des années, ont refusé la grâce. Gabriel a été dans sa jeunesse le modèle du débauché ; même après son mariage avec Deborah, il a eu une liaison avec une fille de mœurs légères, Esther, dont il a eu un fils qu'il a négligé et qui, devenu un vaurien, a été tué dans une rixe. Sa sœur Florence, qui est à présent gravement malade, a quitté très tôt sa famille pour s'établir à New York où elle a épousé un ivrogne à qui l'enchaînait une violente passion physique et qui l'a abandonnée pour une autre femme. Quant à Elisabeth, que Gabriel a épousée après la mort de Deborah, elle a d'abord vécu en ménage avec Richard (qui s'est suicidé de dégoût pour avoir été arrêté injustement par la police — parce qu'il était un sale nègre) et elle en a eu un fils, qui est

(1) Flammarion.
(2) La Table Ronde.

John le bâtard. Ainsi, tous les trois avaient erré dans les ténèbres avant d'être foudroyés par la lumière, et cette nuit le petit John, à son tour, allait recevoir la révélation divine et s'arracher à l'emprise du Malin.

Cette naissance de l'homme nouveau qui s'accomplit au milieu des prières, des chants, des encouragements de tous les fidèles et au son des tambourins, est empreinte d'une grandeur terrible. L'auteur a réussi à rendre perceptible — on est tenté de dire visible — le travail qui s'opère à l'intérieur d'une âme quand, au terme du plus dur des combats, elle est terrassée et envahie par Dieu, quand celui qui a eu le privilège d'être choisi ose s'écrier, avec une confiance que rien ne pourra plus ébranler : *Je suis sauvé et je sais que je suis sauvé. Mon témoignage est au Ciel et je suis marqué Là-Haut.*

Cette *nuit obscure* qui s'achève par l'éblouissement de l'aube céleste a la beauté, la profondeur et la sincérité d'un texte de saint Jean de la Croix. L'admirable traduction de Maud Vidal et Henri Hell a conservé au style de James Baldwin son souffle biblique et son odeur mêlée de soufre et de verts pâturages.

***

L'ouvrage d'Ethel Le Vane et de J.-Paul Getty, *Vingt mille lieues dans les Musées* (1) ne ressemble à aucun autre, encore qu'il tienne du récit de voyages et du roman d'aventures et qu'à ce titre il puisse intéresser les profanes autant que les amateurs d'art. Et pourtant ce n'est qu'un catalogue de musée, du musée qu'a réuni dans sa propriété de Californie un milliardaire américain, J.-Paul Getty, lequel non seulement est l'un des plus grands collectionneurs du monde mais, ancien élève d'Oxford, auteur d'une précieuse étude sur l'*Europe du XVIIIe siècle*, humaniste et même helléniste, est l'une des personnalités les plus passionnantes de son pays. Dans les galeries de son ranch de Santa Monica, le *Marten Looten* de Rembrandt voisine avec le *James Christie* de Gainsborough et le plus beau meuble français du XVIIIe siècle, un grand bureau de B. V. R. B. avec le plus beau tapis connu, un tapis persan d'Ardabil.

L'auteur a très ingénieusement conçu son livre sous la forme d'une promenade de Getty et de son conseiller artistique, l'antiquaire hollandais Mueller, à travers Londres, Paris, Florence et Rome, promenade dont le double but était de rechercher des pièces rares susceptibles d'enrichir sa collection et de rassembler une documentation sur les origines de ses objets les plus fameux — de *retrouver*, selon son expression, *l'histoire et la saga de leurs auteurs et de leurs modèles.* Il est donc composé en grande partie de dialogues entre les deux voyageurs, entrecoupés de notices sur un artiste ou une œuvre d'art, de réflexions de Getty extraites de ses carnets, de descriptions de paysages et de portraits de personnalités telles que le professeur Ludwig Curtius ou Bernard Berenson, qu'ils eurent l'occasion de rencontrer au cours de leurs séjours en Italie. Il arrive parfois que l'enchaînement des paragraphes soit un peu arbitraire, mais l'ouvrage, dans l'ensemble, est d'une facture fort habile. Maintes notations familières donnent au lecteur l'impression

(1) Plon.

de vivre dans l'intimité des deux hommes et de participer effectivement à leur chasse aux trésors.

La seconde partie du volume comprend trois textes de Paul Getty qui racontent l'origine hypothétique, mais toujours vraisemblable, de certaines de ses acquisitions, notamment d'une magnifique statue d'Héraclès. Ces récits manifestent non seulement sa connaissance profonde de l'antiquité gréco-romaine, mais aussi ses dons de narrateur. Il faut particulièrement louer la remarquable traduction du Marquis de Amodio qui, jusque dans les passages les plus techniques, conserve les deux qualités essentielles de toute traduction : la précision et l'élégance, et qui contribue beaucoup à rendre attrayante la lecture de ce curieux ouvrage.

JACQUES DE RICAUMONT.

Vérités littéraires.

Mort de la pornographie

Qu'on se rassure. La pornographie dont il va s'agir doit s'entendre au sens pur, c'est-à-dire étymologiquement. Il n'en relève pas les ouvrages obscènes et scandaleux, mais seulement ceux qui traitent du plus ancien métier ou commerce, qui, dit-on, fut exercé dans le monde : la prostitution. Certaines réflexions nous sont inspirées par le livre récent de Francis Carco, *Rendez-vous avec moi-même* (1). Ces nouvelles confessions d'un romancier qui fit une carrière très brillante dans l'étude de la pègre professionnelle, du « milieu », forment peut-être un de ses chefs-d'œuvre par la sincérité, par la simplicité. De plus, elles prennent certainement aux yeux du public actuel, un aspect très rétrospectif. Elles évoquent un monde qui n'a peut-être pas disparu tout entier, mais qui n'a plus, si l'on peut dire, la vedette américaine.

Cette dernière expression prend un sens imprévu en telle occasion. Les histoires d'apaches et de gigolettes semblent avoir sans doute beaucoup pâli parce que les drames du gangstérisme, popularisés par le cinéma et le roman noir, ont de plus vives couleurs. On pourrait ajouter cette hypothèse : savoir que les malheurs publics, les guerres quasi planétaires, les révolutions avec leur cortège d'émigrations, d'épurations, de persécutions, de massacres, retiennent légitimement notre attention et blasent notre curiosité. Avouons-le, pour que les moralistes en chapeau haut de forme, les petits ennemis-des-lois en souliers vernis pussent passionner la foule, il fallait que le siècle fût bien calme. La foule, depuis quarante ans et plus, a fait l'expérience des grands crimes et des grandes douleurs, de vrais complots contre la civilisation, de vraies révoltes contre l'Eternel, et en tout cas, de superbes vices. La pornographie, en tant que peinture d'une petite corruption, appartenait par nature aux « belles époques ».

•

Elle a d'abord, pour ne rien cacher, profité du romantisme. Lorsque la raison et l'éthique étaient en ordre, l'attention qu'on prêtait au libertinage et à ceux qui en vivent, ne pouvait être que médiocre : méprisante chez les uns, ironique chez les autres. Il a existé à l'époque classique bien des poètes grossiers, bien des conteurs grivois, mais ni les uns, ni les autres ne présentaient leurs propos favoris comme sublimes, pathétiques, ni héroïques. Le premier des pornographes véritables apparut avec la Révolution. C'est Restif de la Bretonne. Il a inventé même le terme, dix ans en avance sur le cataclysme de la société. Encore cet auteur se croit-il un sociologue, un enquêteur, un amateur de réalités curieuses ; il n'est pas à proprement parler un apologiste des malheureuses qui se sont mises hors-la-loi ou du moins hors-la-règle.

(1) Ed. Albin Michel.

Le romantisme en revanche, comme feu Ernest Seillière l'a copieusement démontré, devait ajouter à son mysticisme des passions d'une tendresse particulière pour les déchéances. Ah ! n'insultez jamais une femme qui tombe ! Bien entendu ! mais flairez aussi en elle une sainte qui s'ignore ou la pure victime d'un ordre injuste que la littérature dénonce obstinément... La réhabilitation au moins théorique de la prostituée, de ses soutiens, de ses clients, suivait naturellement la sympathie qui s'éveille pour les humiliés et offensés en général. Encore une disposition chrétienne soudain libérée des entraves, et qui devient folle... L'indulgence envers les pécheurs finit par inspirer une révérence pour le péché. Quant à savoir si les mêmes sentiments furent aussi dictés par la conscience démocratique, par le désir de revanche ou de représailles contre les pharisiens, les bourgeois, les policiers, les « cols roides », voilà une question bien difficile à résoudre. Il faudrait vérifier si, dans les Etats modernes, le « milieu » est mieux ou plus mal considéré que dans les régimes anciens. Dans la mesure où il semble une aristocratie à rebours, où il échappe aux servitudes civiques et où il refuse les devoirs qui incombent à la communauté, on peut soutenir qu'il est moins bien toléré qu'autrefois.

•

Car le socialisme, au sens large, qui inspire toute les constitutions depuis un siècle, ne peut s'accommoder des éléments anti-sociaux. Et ainsi, pour ouvrir une parenthèse qu'on nous pardonnera aisément, la pornographie littéraire suivra sans doute le même sort que la littérature sentimentale qui célébrait les gueux, les chemineaux, les vagabonds, ces héros romantiques par excellence. Le brave Jean Richepin, qui se croyait un gitan à l'Ecole Normale supérieure, un anarchiste à l'Académie française, paraît aujourd'hui une figure du monde sublunaire. Pour suivre l'histoire littéraire de ce genre tout à fait démodé, on pourra lire un excellent livre de M. Alexandre Vexliard, *Introduction à la sociologie du vagabondage* (1). Il vous montrera que l'âge d'or des vagabonds, des clochards et autres individualistes, ce fut en somme le Moyen Age. Ils y furent même autorisés à constituer des sortes de corporations. Plus le Moloch social devint puissant, mieux il dévora ses sujets indociles. Et ainsi, de même que le prestige du paresseux déclassé diminue dans notre termitière laborieuse, de même la gloire de la courtisane, son romanesque, son pittoresque, sa dignité, si l'on veut, courent de grands dangers dans le monde de la littérature. Il paraît que dans les pays de démocratie populaire il serait déjà inconcevable qu'un romancier mentionnât la prostitution autrement que dans un récit historique. *La Fosse aux filles* de feu Kouprine, qui offrait la terrible

(1) Librairie Marcel Rivière.

chronique d'un lupanar, est peut-être encore lue en Russie comme document sur l'époque tsariste. Imagine-t-on un syndicat français faisant jouer le *Chemineau* ou réciter *Nini-Peau-de-Chien* pour encourager la productivité des métallurgistes ?

Les conditions réelles de la société sont aussi puissantes que les caprices de la mode. Même si la sensibilité romantique n'avait pas rejoint les vieilles lunes, la pornographie serait menacée par le changement des mœurs et la mutation des classes. Il a existé jadis une pornographie de « la haute » et une pornographie de « la basse ». La première que motivaient l'existence et la prospérité des grandes biches, cocottes, horizontales, etc. tient une place notable dans les romans du Second Empire et dans les pièces de théâtre jusqu'à 1914. Il est trop facile de comprendre qu'elle a fait faillite avec le monde qu'elle concernait, avec le « demi-monde » lui-même, pour reprendre un mot forgé par Dumas fils. La haute poulerie a périclité avec la gent oisive des boulevardiers ; ce qui en subsiste probablement (car il en doit bien survivre) n'est plus du tout matière à littérature. Les Odette de Crécy, ou les Bobyne de Rhumkor (c'est une héroïne d'Henri Lavedan), les Nana, les Cora Pearl, ou les Castiglione, bref les véritables ou les controuvées, elles sont devenues au même titre des personnages du passé, des figures mythologiques. Quand même le talent ou le génie d'un auteur les feraient survivre dans des chefs-d'œuvre, quand la verve d'un Feydeau, d'un Duvernois, d'un Gantillon en prolongerait l'existence au théâtre de façon très imprévue, il ne s'ensuivrait aucune conséquence pour la production d'aujourd'hui. Ce n'est pas que nos écrivains aient gagné en moralité ou en décence : non, mais les débauches qui s'offrent à eux n'ont plus le même statut social ou économique. Les amours illégitimes n'ont plus le même pignon sur rue, avec calèche et vaisselle plate, valets de pied et chambrières. Les adultères même des riches ont un tour plus démocratique que les liaisons de M. de Camors ou de M. de Courpière. Voilà donc fermé tout un cycle dans la littérature des courtisanes. L'autre volet, celui de la prostitution inférieure, est-il encore ouvert ?

Pour juger quel rôle la classe des prostituées a tenu dans l'esprit et la vie, même des écrivains, à la fin du dernier siècle, il ne faut pas seulement relire Maupassant et ses émules, mais le Journal de Goncourt, de préférence dans sa version intégrale qui va bientôt être dans toutes les mains. On a quelque peine à se représenter le genre de fréquentations que se permettaient nos confrères de ce temps-là, et non pas les moindres, ni les plus pauvres. Le moins qu'on puisse dire correctement, c'est que la Vénus des carrefours et la Vénus cloîtrée leur étaient extrêmement familières. Ajoutons que les accidents physiques causés par ces dangereuses accointances occupent ou pourraient occuper des chapi-

tres de leurs biographies... La pornographie résultait donc d'une incontestable *pornotropie*, si l'on peut fabriquer ce mot. Et même chez les auteurs que leur situation de fortune ou leur dignité préservaient de la canaille, on ne saurait mesurer l'attrait que le « milieu » exerçait sur leur imagination. Certes il n'y eut rien de commun entre les expériences personnelles de Maurice Barrès (encore qu'il ait publié une brochure sur les Brasseries de femmes du Quartier Latin) et celles de Charles-Louis Philippe. Pourtant certains chapitres de *Du Sang, de la Volupté, de la Mort* ne s'expliqueront plus tard que comme contemporains de *Bubu-de-Montparnasse*, voire de Jean Lorrain et d'Oscar Méténier.

Ce dernier nom n'arrive point par hasard sous notre plume : il y aurait tout un livre à écrire sur les peintres du milieu entre 1860 et 1914. On y étudierait Marcel Schwob avant Carco et Mac Orlan après Charles-Henry Hirsch. On y démêlerait aussi ce que les lettres françaises ont pu subir d'influences anglaises ou russes en traitant de tels sujets. Car il ne faut pas oublier que Daniel Defoë, avec *Moll Flanders*, a été le précurseur du genre en Europe, et que les grands romanciers slaves ont donné à ce genre ses chefs-d'œuvre en lui infusant les plus fortes essences du romantisme déjà éventées en Occident. Touchant les seconds, on voit assez pourquoi leur pornographie humanitaire et évangélique est morte dans le monde moderne. Touchant le premier, on devine que le pittoresque des vauriens, des cockneys, des picaros n'était pas éternellement transmissible. Quand on le découvrit, on en raffola. Quand on l'exploita, il s'affadit. Le style « Opéra de quat'sous » est déjà aussi classique aussi vénérable que le style « Natchez ». C'est-à-dire qu'il ne fournit que des pièces de musée.

•

Mais puisque la pornographie sérieuse est venue d'Outre-Manche au XVIIIe siècle, on ne saurait rendre assez hommage à l'abbé Prévost : parce que cet angliciste est le premier à avoir pris chez nous au sérieux le drame de la prostitution et de la déchéance. *Manon Lescaut*, au fond, n'est pas autre chose. Avant lui, on trouvait fort comiques ou fort justes les mésaventures des filles et de leurs amants, cela depuis Térence. Après lui, la petite femme devint soudain un personnage tragique, un instrument du démon et de la fatalité, l'ancêtre de nos *vamps*. Mais ce triomphe ne pouvait être que provisoire, car la malfaisance de telles créatures se fondait sur la condition inférieure du beau sexe. Avec la promotion sociale de celui-ci, la pornographie va très naturellement rétrograder ou même mourir : dans la vie réelle et dans la littérature. Il reste à écrire son oraison funèbre. C'est ce que nous avons tenté ici.

André Thérive.

Chronique de la France irréelle

Il n'était pas besoin d'être grand prophète pour prédire que le débat sur la Constitution allait se rouvrir. A la vérité, il n'est jamais clos, en France, depuis 1792 ; quand la conjoncture devient plus pressante, il devient plus véhément. Vieux rhumatisme qui élance davantage quand le temps se met à la pluie.

Certes, je ne défendrai pas la Constitution de la IVe République. Je ne la crois pas bonne. Elle a consacré le démembrement de l'État entre les partis ; aussi voyons-nous qu'on cherche des compromis entre M. Duché et M. Mollet comme, sous Charles VI, entre le duc de Berri et le duc d'Orléans. Les secrétaires généraux sont les ducs d'aujourd'hui.

Je reste d'ailleurs arrondissementier, comme je fus toujours. De toutes manières, j'estime malhonnête qu'on fasse voter les citoyens sur des programmes, quand on sait très bien, et est payé pour savoir que ces programmes sont des impostures. Si j'avais dit, en décembre 56, dans les réunions électorales des S.F.I.O. : « Voilà ce que vous ferez, voilà comment vous parlerez », ils se fussent indignés, peut-être m'eussent-ils fait sortir.

Les Français doivent quand même connaître que les débats et les réformes constitutionnelles sont futiles, à moins d'être factieuses. Toutes les constitutions s'avèrent tantôt bonnes, et tantôt mauvaises suivant les circonstances et suivant les personnes. La IIIe République nous a valu Ferry, et nous a valu Meline ; elle nous a valu Poincaré et Daladier. La Constitution de l'U.R.S.S. a bien ses défauts, puisqu'elle ouvre l'accès du pouvoir à des hommes qu'on proclame ensuite indignes de l'exercer. La Constitution des Etats-Unis organise, tous les quatre ans, la vacance du gouvernement.

Puisque les monarchistes ne se lassent pas de rappeler les fautes les plus lourdes de nos quatre République, je rappellerai quelques-unes des fautes les plus évidentes de nos rois : Louis VI a perdu une croisade, en faisant sur Damas une marche insensée, crainte d'être cocufié par l'oncle de sa femme Elléonore ; de retour en France, il divorça, non moins follement, avec elle ; elle porta en dot la Guyenne aux rois anglais. Philippe le Bel n'eut sans doute pas raison de clamer que toutes ses brus étaient des gourgandines et tous ses petits-enfants des bâtards. Il fonda ainsi les prétentions des rois anglais sur la couronne de France. Jean le Bon ne fut pas bien inspiré, quand il grandit outre mesure la maison de Bourgogne, d'où résultèrent, non seulement les guerres franco-bourguignonnes, mais les guerres franco-habs-

bourgeoises. Charles VI semble avoir eu grand tort d'épouser Isabeau de Bavière. Louis XI eut tort d'effrayer Marie de Bourgogne au point de la jeter dans les bras de Maximilien d'Autriche. François Ier eut tort de poser sa candidature à l'Empire, il paya très cher les électeurs et ne fut pas élu. Il eut tort de vexer Henri VIII. Catherine de Médicis eut tort de faire assassiner Coligny par Maurevel qui le manqua, et tort, dans son affolement, de faire décréter la Saint-Barthélémy par Charles IX. Henri IV eut tort d'épouser Marie de Médicis dont les amis le firent assassiner et qui imposa aux Français le gouvernement de Concini. Anne d'Autriche n'eut pas raison de susciter la Fronde par l'alternance incohérente de ses mollesses et de ses duretés. Louis XIV n'eut pas raison de faire la guerre de succession d'Espagne, puisqu'il la perdit ; il eut tort de révoquer l'Edit de Nantes et d'ordonner les Dragonnades... Louis XV n'eut pas raison de perdre les Indes et le Canada. Louis XVI eut tort de fuir à Varennes, contre les avis solennels de Mirabeau, et tort de se faire prendre ; Napoléon le blâmait de n'avoir pas écrasé l'émeute, au 10 août, ce qu'il estimait possible, et même facile, militairement. Charle X n'eut pas raison de prendre Polignac pour premier ministre et de signer les ordonnances de 1830.

Il est vrai que les rois ont par ailleurs fait de grandes choses et que Versailles est un beau palais. Mais les Républiques aussi ont fait de grandes choses, même la quatrième dont on admire les barrages.

Pourquoi donc les réformes constitutionnelles qui s'opèrent ailleurs, à petit bruit, suscitent-elles chez nous tant de tumultes, parfois sanglants ?

Pourquoi s'en prendre toujours au « régime » ? Le même régime a produit dans Rome, Auguste et Caligula, Adrien et Commode. Ce ne sont pas les régimes qui son fautifs, mais bien les hommes qu'ils mettent en place.

On en est au point de transformer en problème constitutionnel le problème algérien, quoique l'Algérie française soit née sous la première Restauration, ait grandi sous la Monarchie de Juillet, se soit maintenue sous la seconde République, ait prospéré sous le Second Empire, et se soit beaucoup développée sous la IIIe République. Le problème algérien est surtout une modalité particulière du problème plus général créé par les rapports des peuples occidentaux avec les peuples afro-asiatique, par la disproportion entre l'accroissement démographique de l'humanité et celui de ses ressources alimentaires, par la peur de plus en plus forte que les pouvoirs souverains et les minorités nationales ont les uns des autres dans un monde où s'est répandue la terreur.

Le problème algérien pourrait et devrait être « décomposé en autant de parties qu'il est nécessaire pour le bien résoudre ».

Il y a sans doute des Musulmans qui veulent expulser d'Algérie les Européens parce qu'ils se flattent de les spolier, il y a sans doute des Français qui par présence française, entendent l'exploitation des indigènes à leur profit personnel ; il y a d'autres Français pour lesquels l'Algérie est un prétexte à se faire donner beaucoup d'argent par d'autres Français ; il y a des musulmans pour lesquels la communauté franco-algérienne signifie l'exploitation par les Algériens de l'Etat et du peuple français... Les débats sur l'Algérie deviendraient sans doute plus clairs, si on supprimait d'abord quelques-uns des abus qui les offusquent.

On aime mieux discuter sur l'État Fédéral et l'Etat Unitaire, comme firent la Gironde et la Montagne. Il y a même des partisans de « l'Algérie française » moins soucieux de maintenir l'Algérie que d'abattre la République. La confusion est telle qu'on ne sait même plus ce que les gens ne comprennent pas et ce qu'ils feignent de ne pas comprendre. J'ai lu la réponse de M. Soustelle à M. Raymond Aron avec l'attention et la sympathie que la personne de M. Soustelle mérite : j'ai été surpris de voir que toutes les fois où on s'attend à ce qu'il cite — en bon normalien — M. Aron qu'il veut contredire, il cite Nietzsche ou quelque grand auteur qui n'y peut mais.

On avait posé la question — hélas ! précise — de la police, de la justice, et, au vrai, de la torture. Il semble que pour la résoudre, il faille résoudre le problème algérien, et pour résoudre le problème algérien, le problème constitutionnel, et sans doute, pour résoudre le problème constitutionnel la question « préalable » de la liberté et de la grâce ! Tout se passe comme si les Français — par ailleurs si divisés — communiaient dans une même horreur de réel, et comme si la politique devenait l'art de substituer aux choses des mots dont on brouille le sens.

Biologues et mécaniciens.

La biologie continue à me préoccuper. Je sens bien que c'est une des clés de notre civilisation, et ne sais trop dans quel sens elle tourne.

Son rapport avec notre médecine m'étonne ; une classification raisonnable des sciences ferait sans doute procéder la médecine de la biologie ; en fait, on dirait qu'elles vont à contre-sens l'une de l'autre.

Que suis-je pour mon médecin ? Il y a deux ans, j'étais un homme qui avait des calculs dans son canal cholédoque ; aujourd'hui, un homme que la grippe asiatique menace. Mon corps est en somme analogue à une maison ; la suie s'était accumulée dans la cheminée, il fallut appeler les ramoneurs ; à présent les brigands rôdent autour de moi. Il faut espérer qu'ils n'entreront

pas — ou qu'ils sortiront vite. Sinon, il faudra appeler la police : antibiotiques, vaccins spéciaux peut-être, qui les tueront.

Sans doute, mon médecin parle aussi de mon « terrain » : il faut qu'il soit renseigné sur ma tension, ma numération globulaire, il doit se méfier des cicatrices laissées dans mon organisme par des lésions anciennes, et des « contrindications » qui rendraient ses remèdes dangereux. Mais je constate que le « terrain » est, pour lui, une donnée plus négative que positive, et qu'il lui fait une place plus grande dans sa conversation que dans sa thérapeutique. En fin de compte, il traite mes calculs, ma grippe, comme s'ils n'étaient pas à moi. Un grand médecin me l'a dit avec franchise : « J'admets, dit-il, que les visages sont différents les uns des autres ; mais un cul est toujours un cul. » Il faut bien qu'il le croie ; car il est obligé de faire comme s'il le croyait. Après beaucoup de tâtonnements, il a choisi tel cholagogue, tel antiseptique de l'intestin. Il les prescrit à ses malades. Même s'il pense que les individus sont très dissemblables, et que leurs réactions aux remèdes varient, il ne peut quand même que puiser dans son arsenal pour combattre des maladies qui, elles, se ressemblent : un tenia est toujours un tenia.

Pour le biologue, au contraire, je suis : un certain œuf ; mes parents l'ont produit ; il s'insère dans une longue série de chromosomes et de gênes. Sans doute le biologue peut difficilement appliquer aux hommes les lois de Mendel ; leurs croissements sont trop complexes et incertains, et leurs générations se succèdent avec trop de lenteur ; il est plus à l'aise avec les souris ; il peut les enfermer, et il ne tarde guère, s'il les marie, à voir leurs arrière-petits-enfants. Il pense quand même que je dois manifester les « rapports » du « caractère dominant » et des autres. Mes calculs furent sans doute une variante de la goutte dont mon père et mon oncle souffraient. Ma maladie de foie me vient sans doute de ma grand-mère paternelle. Un biologue idéal qui aurait pu regarder au microscope l'œuf que je fus, aurait pu prédire ma taille future, ma façon de marcher, de parler, ceux de mes sens qui auraient plus d'acuité, ceux qui en auraient moins ; les chromosomes étaient là, il pouvait regarder leurs mitoses, leurs méioses, leurs cross-over, calculer donc l'importance relative de chacun d'entre eux, dans un développement commandé par des germes spéciaux visibles et dénombrables, malgré leur petitesse.

Pour mon médecin, je suis commandé par mon milieu. Mon « terrain » lui-même, a été modifié, formé par l'air que j'ai respiré, les aliments que j'ai mangés, les microbes dont j'ai triomphé. S'il veut me soigner, il tâchera d'améliorer ce milieu ; il me prescrira la chaleur, le soleil, il m'injectera ou me fera manger les vitamines qui manquaient à mes aliments.

Pour le biologue, le rôle du milieu est très faible. Lamarck,

dont l'influence fut si grande au XIXe siècle, et qui a encore inspiré les travaux de Mitchourine, semble à M. Darlington la personnification même de l'erreur : ce n'est pas le besoin de cueillir les dattes à la cime des dattiers qui a fait grandir les cous des girafes. Aussi bien la capacité de créer le milieu qui leur permet de vivre est le propre des êtres vivants ; l'utérus en est un, le nid en est un autre, les abeilles s'arrangent pour maintenir leurs ruches à une température constante, l'escargot a sa coquille, j'ai moi-même ma maison qui me défend de la pluie et du froid ; les basses températures de la Suède septentrionale ne changent pas trop les Suédois : ils évitent de s'y trop exposer. Le biologue, en fin de compte, croit que, pour me rendre mieux portant, il aurait fallu que ma mère prenne un autre mari, ou mon père une autre femme. Bien sûr il recule devant les conséquences que cette idée comporterait, il lui faut rester humain, quand il s'agit des hommes. Mais on voit bien comment il procède avec les plantes et avec les bêtes. Du fait même de la génétique, le Temps prime l'Espace. Ma vie est un maillon imperceptible dans l'immense chaîne des chromosomes qui la déterminent.

Le biologue, par là, se situe à rebours de notre civilisation spatiale et mécanicienne. Dans le monde de notre perception, l'espace est notre dieu ; j'ai vu, dans un roman de science-fiction que je feuilletais, les personnages dire « Par l'espace », comme nous disons « Par Dieu »...

Notre mécanique est évidemment spatiale. Elle commande notre industrie, et même, notre physique. Notre sociologie est spatiale. On comprend très bien l'irritation des chefs bolcheviks contre la génétique qui enferme la sociologie dans des limites assez étroites.

Aussi est-il surprenant que la biologie progresse, comme elle fait. Elle vient pourtant de vivre une épopée. Elle a fait plus de progrès de Darwin à Weisman que d'Aristote à Darwin. Mendel est né en 1822, Weisman en 1834. Il est mort en 1914. Avant Mendel, les lois de l'hérédité étaient inconnues, elles n'étaient même pas soupçonnées ; aussi ne furent-elles pas comprises, quand il les enseigna. Avant Weisman, on connaissait à peine les chromosomes et leurs surprenantes combinaisons. La moisson est à la fois colossale et inespérée.

Il n'en demeure pas moins vrai que la biologie n'a pas encore « changé la face du monde » comme la termhodynamique, le moteur à explosion et l'électricité. Les grands biologues sont peu connus. Ils restent un peu à part, dans le monde moderne. Trois d'entre eux furent des moines. Ceux qui ne le furent pas, tel Fabre, auraient pu l'être. Hommes de solitude et de patience.

D'autre part, malgré l'admiration qu'ils suscitent, on peut se demander s'ils ne doivent pas un grand nombre de leurs plus

beaux succès à des sciences, et donc à des méthodes qui ne sont pas tout à fait les leurs. Nos mécaniciens leur fournissent des instruments extraordinaires. La puissance de leurs microscopes dépasse les rêves de leurs prédécesseurs ; la chimie leur fournit, à profusion, des ressources qui leur permettent des expériences inespérées, On peut douter si ce sont toujours les biologues qui font le plus pour la biologie. Fabre rapporte que, instituteur de village, il reçut la visite de Pasteur, qui venait dans le pays combattre je ne sais quel fléau causé par je ne sais quel insecte : « *Il venait sans armes, seul, comme un chevalier* », dit Fabre. Pasteur vit un objet sur la table : « *Qu'est-ce que c'est ?* » demanda-t-il. « *C'est une nymphe.* » répondit Fabre. « *Qu'est-ce qu'une nymphe ?* » questionna Pasteur. Fabre resta muet devant cet homme qui voulait exterminer un insecte et ne savait pas ce qu'était une nymphe... Mais Pasteur vint quand même à bout du fléau. Il s'était intéressé d'abord aux cristaux, il était sans doute plus mathématicien, logicien, physicien, que biologue, il n'en fonda pas moins la microbiologie.

Mais, quand les progrès de la biologie seraient, pour une large part, dus à ceux de la mécanique, il resterait probable que la biologie elle-même, multipliera les biologues. Le Temps de prendre sa revanche sur l'Espace, et la génétique la sienne sur le sociologique ; je ne suis, assurément pas moins un moment très bref dans une durée très longue, que je ne suis un point infime dans un espace très vaste. Peut-être est-ce dans les couvents, les huttes d'anachorètes bien outillés où logent les biologues, que sont en train d'éclore les idées maîtresses du monde de demain.

EMMANUEL BERL.

ERRATUM

Page 166 du numéro de la TABLE RONDE consacré à l'Italie (nº 117, septembre 1957), il faut lire. : « *L'Avanti* paraît encore à Milan et à Rome ».

Notes bio-bibliographiques

Henri Guillemin.

Né à Mâcon le 19 mars 1903.
Il entre à l'École Normale Supérieure en 1923 ; agrégé ès lettres en 1927 ; docteur ès lettres en 1936.
Au mois d'octobre 1936, il est nommé titulaire de la chaire de Littérature française à l'Université Fouad Ier, au Caire, puis, en octobre 1938, titulaire de la Chaire de Littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux.
Révoqué en 1942 par Vichy, il travaille alors en Suisse et, en avril 1945, il est nommé Attaché culturel et d'Information près l'Ambassade de France à Berne, poste qu'il occupe depuis cette date.
Sa thèse avait été consacrée, en 1936, au « *Jocelyn* » de Lamartine *(« étude historique et critique »)*.
M. Guillemin a publié, en vingt ans, une série d'études sur Flaubert, Lamartine, J.-J. Rousseau, Victor Hugo, Vigny, Claudel, et quatre volumes d'histoire : en 1946, une « *Histoire des catholiques français au XIXe siècle* » ; en 1948, « *La tragédie de quarante-huit* » ; en 1951, « *Le coup du 2 décembre* » ; en 1956, « *Cette curieuse guerre de 70* » ; ce dernier ouvrage constitue le tome I d'une étude, en trois volumes, consacrée aux origines de la Commune.

Henri Gouhier.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie, docteur ès lettres, professeur à la Sorbonne (chaire de l'histoire de la pensée religieuse en France depuis le XVIe siècle).

Principaux ouvrages :

La Pensée religieuse de Descartes *(1924)*. Essais sur Descartes *(1937)*, La vocation de Malebranche *(1926)*, La philosophie de Malebranche et son expérience religieuse *(1926)*, La vie d'Auguste Comte *(1931)*, La Jeunesse d'Auguste Comte et les origines du positivisme *(3 vol., 1933, 1936, 1941)*, Les Conversions de Maine de Biran *(1947)*. Notre ami Maurice Barrès *(1928)* ; L'Essence du théâtre *(Plon, 1943)* ; Le Théâtre et l'Existence *(Aubier, 1952)* ; L'Œuvre théâtrale *(Flammarion, 1958)*.

André Meynieux.

Né le 31 janvier 1910 à Aixe-sur-Vienne (Haute-Vienne).
Études secondaires au lycée de Limoges.
Études à l'École des Langues Orientales (Russe et Chinois), à la Faculté des Lettres et à la Faculté de Droit de Paris.
Voyage d'études en U. R. S. S. (Août-septembre 1929).
Un semestre au Seminar für Orientalische Sprachen de Berlin (1930).
Un semestre comme étudiant libre à Bonn (Allemagne), (1934).
Instituteur de la Seine, puis professeur de lettres au Cameroun et en province.
Au Cameroun, candidat à l'Assemblée Constituante.
Depuis 1950, professeur de russe au lycée de Lille, puis à Paris.
Mission de recherches en U. R. S. S., août-septembre 1956.

Principaux ouvrages :

Cécile, récit, 1929.
La Retraite de Don Juan, paradoxe en un acte, 1943 (épuisé). Diffusé en 1947.
Jacques Pintavoine. — Les Souvenirs d'enfance et le Choix d'une fiancée, (Limoges, François, 1944.)
Eveline à Richebourg, Chronique dramatique. (Tübingen, 1946.)
Œuvres complètes de Pouchkine, tome I : Drames, romans, nouvelles. (Paris, André Bonne, 1953. Préface de Henri Troyat.)
La relève d'Augustin, documentaire satirique, (Paris, 1955.)
Œuvres complètes de Pouchkine, tome III : Autobiographie, critique, correspondance. (Paris, André Bonne, 1957.)
Collaboration à *Babel*, Revue Internationale de la traduction.
En préparation :
Œuvres complètes de Pouchkine, tome II : Poèmes et poésies.

René Pomeau.

Né le 20 février 1917, à Beautiran (Gironde).
Ancien élève de l'Ecole Normale Supériere (1937).
Agrégé des Lettres (1941).
Professeur dans les lycées d'Angoulême et de Tours.
Asistant dans les Facultés des Lettres de Bordeaux et de Poitiers.
Docteur ès lettres en 1954, et depuis lors professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse.
Visiting professor *à l'Université de Chicago en 1957.*

Publications :

La Religion de Voltaire, *thèse. (Nizet, 1956.)*
Beaumarchais, l'homme et l'œuvre. *(Hatier, 1956.)*
Voltaire par lui-même. *(Le Seuil, 1955.)*
Articles dans Lettres d'humanité, La Revue d'histoire littéraire, La Revue des sciences humaines, L'Information littéraire, Littérature *(Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse)*, La Table Ronde.
Editions avec commentaire et notes de :

Vigny, Servitude et grandeur militaires, *(Delmas, 1954.)*
Voltaire, Le Taureau blanc, *édition critique (thèse complémentaire, Nizet, 1957.)*
Voltaire, Œuvres historiques, *(Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade sous presse).*

Robert Poulet.

Né à Liège le 4 septembre 1893. Humanités chez les Jésuites. Etudes d'ingénieur des mines. Engagé volontaire dans l'infanterie en août 1914. En 1918, officier patrouilleur. Deux blessures, une évasion, plusieurs citations.

Après la guerre, s'astreint volontairement à mener la vie d'ouvrier agricole, puis de tourneur en usine. De 1922 à 1930, s'intéresse au cinéma : scénariste, acteur, assistant-metteur en scène. Parcourt, en ces qualités, l'Europe, l'Afrique et l'Asie. En 1931, passe au journalisme, et publie *Handji,* roman à propos duquel Edmond Jaloux invente l'expression « réalisme magique ». Paraissent ensuite, notamment : *Le Trottoir, La Révolution est à droite, les Ténèbres,* où Georges Bernanos discerne « la voix d'airain du génie » (voir *le Crépuscule des vieux) ; Prélude à l'Apocalypse ;* un volume de critique : *Partis pris ;* un livre sur le cinéma : *L'Amateur circonspect.*

En 1940, rédacteur en chef, du *Nouveau Journal* de Bruxelles, défend une « politique de présence », excluant la collaboration ; puis se retire de la presse.

Depuis 1950, se consacre uniquement à la littérature. Critique littéraire de *Rivarol ;* lecteur dans deux grandes maisons d'édition.

Publications récentes : Le *Journal d'un condamné à mort ;* l'*Enfer-ciel ; Handji,* version définitive *;* la *Hutte de cochenille ; Nuptial ; la Lanterne magique ; le Livre de quelques-uns.* (Aux édit. Plon et Debresse.)

Joseph Palau.

Joseph Palau est un écrivain catalan né à Barcelone en 1917, qui habite Paris depuis une douzaines d'années.

Première date bouleversante dans sa vie : la lecture de Hamlet *à quatorze ans. Seconde date ; les représentations de* Yerma, Noces de Sang, Dona Rosita *et la connaissance de Lorca, à dix-huit ans en décembre 1936. La guerre civile espagnole interrompt sa carrière littéraire. Joseph Palau doit le meilleur de lui-même à la grande effervescence artistique et à la grande inquiétude spirituelle qui ont secoué la Catalogne vers la fin du siècle dernier. Nous connaissons les noms des artistes : Gaudi, Gonzalez, Miro, Casals, qui s'expriment dans un langage universel, mais nous ignorons celui des écrivains qui s'expriment en langue catalane.*

Joseph Palau est notamment l'auteur de cinq livres de poésie, rassemblés sous le nom de Poèmes alchimiques *(1936-1950), où il retrace l'aventure de la poésie moderne jusqu'à l'impasse du verbe. Josph Palau s'en est sauvé par une nouvelle dimension ; celle du théâtre. C'est-à-dire, par un acte d'amour, puisque le théâtre exige qu'on fasse place à d'autres voix.*

En France, Joseph Palau a publié plusieurs traductions et essais sur la littérature catalane, médiévale et moderne.

Maurice Pradines.

Né en 1874. Elève de l'Ecole Normale Supérieure. A 25 ans se fixe dans la philosophie, contre des goûts plutôt littéraires, sous le coup d'une espèce de révélation : celle des rapports de l'intelligence avec l'activité, dont l'interaction lui est apparue bientôt inépuisable.

Professeur au lycée de Limoges et de Bordeaux, 1906-1912.

Publie en 1908. Critique des conditions de l'action.

I. — Erreur morale établie par l'histoire et l'évolution des systèmes.

II. — Principes de toute philosophie de l'action.

Dans ces deux ouvrages, M. Pradines médite sur l'opposition de la nature et de la moralité : leur opposition s'efface dans l'action dont l'auteur étudie la possibilité c'est-à-dire l'intelligibilité. Avant d'étudier la vérité de l'action, sa loi morale, il faut donc agir puisque c'est l'action qui crée la raison.

Suppléant de Maurice Blondel à la faculté d'Aix, 1912-1913. Mobilisé de 1914 à 1918. Professeur de philosophie à la faculté de Strasbourg, 1919-1937.

Après avoir retrouvé l'unité de l'action, M. Pradines a entrepris le même travail sur la sensation à qui il prête, même dans sa forme le plus élémentaire, une vertu d'intelligence en renversant l'axiome sensualiste : Rien n'est dans l'esprit qui n'ait été dans les sens, *auquel il subsistue :* rien n'est dans les sens qui n'ait été dans l'esprit.

D'où La Philosophie de la sensation, *3 volumes (Editions Les Belles lettres, 1928-1934).*

Traité de Psychologie générale, *3 volumes (Presse Universitaires) ;*

I. — Le psychisme élémentaire (*1943*).

II. — Le génie humaine *(1946).*

1. Ses œuvres.

2. Ses instruments.

Esprit de la Religion *(Editions Aubier, 1940).*

L'aventure de l'esprit dans les espèces *(Flammarion, 1954).*

Professeur à la Sorbonne (1937-1947).

Membre de l'Institut (Sciences morales et politiques) 1949.

Micheline Sauvage.

Etudes supérieures à la Sorbonne pendant la guerre. Agrégation de Philosophie en *1944-45*. Licence d'anglais. P.C.B. Détachée pendant neuf ans au Centre National de la Recherche scientifique. Professeur aux Lycées La Fontaine et Victor Hugo (où elle enseigne la philosophie en kypokagne depuis un an).

Micheline Sauvage a publié *Le Cas Don Juan* (Le Seuil, *1953*) ; *Socrate* (Maîtres Spirituels, le Seuil, *1957*) ; une thèse inachevée de psychologie du temps et, sous pseudonyme, des romans policiers encore inédits. A préfacé un *Calderon* pour la collection *Les Grands Dramaturges.*

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — IMPRIMERIE E. PIGELET, 189, BD. VOLTAIRE. — 1957. N° 749.